



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

EL DESPLAZAMIENTO DEL SENTIDO: DE LA MÚSICA AL SONIDO LA ONTOLOGÍA SONORA DE LA CULTURA TICUNA

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN MÚSICA (Etnomusicología)

PRESENTA

MARCELA MARÍA GARCÍA LÓPEZ

TUTOR PRINCIPAL

DRA. REYNA CARRETERO RANGEL. CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES
MULTIDISCIPLINARIAS (CRIM-UNAM)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DR. ANTHONY SEEGER. UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA LOS ANGELES (UCLA)
DR. GONZALO CAMACHO. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO (FaM-UNAM)
DR. MIGUEL OLMOS. COLEGIO DE LA FRONTERA NORTE (EL COLEF)



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**EL DESPLAZAMIENTO
DEL SENTIDO:
DE LA MÚSICA AL SONIDO
LA ONTOLOGÍA SONORA
DE LA CULTURA TICUNA**

*Para ti Luciana,
haz vibrar al
mundo con tu voz.*

*Para Doña Albita
quien teje el universo
Ticuna con su canto.*

RESÚMEN

Esta investigación busca aproximarnos de un modo específico a la producción sonora indígena ticuna y a la reflexión de cómo influyen dichos sonidos en la constitución del Ser. En este sentido la comprensión y la importancia de conceptos como “Pora” de Jean-Pierre Goulard, “Sentido Ajeno” de Emma León, “Multinaturalismo” de Eduardo Viveiros de Castro, “Devenir” de Guilles Deleuze y como fuerza interior e integradora de todo la “Ciencia Concreta” ticuna; serán esenciales para responder la pregunta de la presente investigación: ¿Por qué el devenir ticuna se convierte en ser ticuna a través de los cantos? Para ello, se propone el concepto teórico de la maduración del espíritu por medio del sonido -pora sonoro- a partir de las nociones desarrolladas a lo largo de la investigación como tiempo-canto, *Toinaaë arüüiyáé* y *metanaga*. Dichos planteamientos están inspirados en la filosofía ticuna según la cual el espíritu, al igual que el cuerpo físico, se debe alimentar en el encuentro entre consciente e inconsciente que se da en los rituales con música, buscando un fortalecimiento y una maduración constante que genere la inmanencia del ser. Finalmente se reflexiona acerca de la noción de sonido como una agencia vital que devela el conocimiento de las multinaturalezas de las cuales las comunidades indígenas del Trapecio Amazónico hacen parte y las cuales se “ven”, se “viven” y se “escuchan” desde diversos puntos de sentido, reactualizando la memoria cósmica colectiva actual-divergente en una unidad de valores y sentidos permanentes.

Palabras clave: *Ticuna, multinaturalismo, Amazonas, devenir, fuerza, pora sonoro.*



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS ¹²

INTRODUCCIÓN ¹⁷

- I. Los Ticuna: La gente *Màgütá* ²⁰
- II. Entre frío y calor ²¹
- III. Y *Chürune* les enseñó a cantar y a bailar ²²
- IV. Dríada empieza a sentir sus alas ²⁸

02 CHÜRUNE Y LA DRIADA ⁵¹

- 2.1. Suenan los ancestros (*Toinaaë arüüiyae*) ⁵⁵
- 2.2. Y *mowacha* se convirtió en *iri iri worekü*.
Ritual de pelazón (*Woreküchiga*) ⁶⁰
- 2.3. El encierro de la dríada y su transformación (*ngu-ichi*) ⁶²
 - 2.3.1. El clan humaniza ⁶⁶
 - 2.3.2. Juego de máscaras. Lo doble-lo múltiple ⁷¹
- 2.4. Vengan seres del monte, ya escucho sus máscaras sonoras (*balle Jüü'*) ⁷⁶
- 2.5. El que canta y toca los relatos de este tiempo.
El ore mitológico ⁸⁵
 - 2.5.1. Comamos la carne del gavilán y hagamos flauta ⁸⁸
 - 2.5.2. El origen de las flautas sagradas en el complejo del *Yuruparí* ⁹³
- 2.6. Ahora ella está marcada (*maru ngu-úchi*). *Mowacha* está lista para vestir su capa sonora (*Toinaaë arüüiyae*) ⁹⁸
- 2.7. *Worekü* ponte tu *Toinaaëar'wiyae* ⁹⁹
- 2.8. La palabra mata y da vida, la palabra construye caminos ¹⁰¹
- 2.9. El tambor tútu se va al silencio ¹⁰⁴

01 LOS HIJOS DE NGÜTAPA ³²

- 1.1. Atravesando la lúpuna ³⁵
- 1.2. Viviendo como inmortales (*ü-ünegü*) ³⁷
- 1.3. Siguiendo el curso del río *Eware* ³⁹
- 1.4. La memoria de "aquel tiempo" ⁴⁰
- 1.5. Los hombres fueron pescados ⁴⁴
- 1.6. Y el tiempo se hace tiempo-canto ⁴⁶

03 LOS CANTOS DE LA TIERRA NA-ANE ¹⁰⁸

- 3.1. El soplo del *iburi* y del *tokü* ¹¹²
- 3.2. Los sábalos devienen red ¹¹⁸
- 3.3. Organización de una realidad sonora Ticuna ¹²⁰
- 3.4. El *ngogüchiga*: razón de ser de los cantos a los clanes sin plumas (*ngechi-i*) ¹³²
- 3.5. El *bamachiga*: razón de ser de los cantos a los clanes con plumas (*apachi*) ¹⁴⁶
- 3.6. *Chowatü*: Cantos para transformación ¹⁵⁸
 - 3.6.1. Análisis de *chawatü* ¹⁶⁴
- 3.7. *Ngechi-i, apachi, chowatü*. Ahora no camino, vuelo ¹⁶⁸
 - 3.7.1. Larva, mariposa, camina, vuela, trasciende ¹⁶⁹
 - 3.7.2. El árbol de la vida y otras realidades. ¹⁷²
Construyendo el concepto del *pora sono*



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

04 **PORA SONORO. SENDERO HACIA LA INMORTALIDAD** 175

- 4.1. Suenan los colores del monte 179
- 4.2. *Toinaaë arüüiyae*. 181
La máscara que transforma tu cuerpo sonoro

ANEXOS 209

- I. Mitos: Transcripción de la entrevista realizada a doña Alba Lucía Cuellar del Águila etnia Ticuna clan cascabel. 13 de diciembre 2011.
Mito de origen, mito de creación de la humanidad Ticuna 210
- II. Entrevistas. Transcripciones de entrevistas diciembre 2013 224

UNIVERSO SONORO 299

DISCO 1: CANTOS TICUNA

1. Para *Joi*
2. Pescando a la humanidad
3. Cantos de consejos
4. Curupira
5. Para transformación
6. Al Clan Paujil
7. Al Clan Tigre
8. Para *Ipi*
9. Cantos para Pelazón (*woreküchiga*)
10. Ayahuasca (Yajé)
11. Tocorainegé
12. La Tortuga
13. Al mico-boquiblanco
14. De minga
15. Al macaco travieso
16. Colibrí
17. Sonidos de pájaros
18. Taricaya
19. Canto de posesión
20. *Toinaaë arüüiyae*
21. Sábalo
22. Paucara
23. Orejeada
24. Vamonos pa'l Putamayo (bonus)

CONCLUSIONES

NO TENGO MIEDO DE MORIR, PUES MI VOZ
VIVIRÁ POR MI 186

UNIVERSO VISUAL TICUNA 254

REFERENCIAS 288

*“Aquí esta la vida
pero la vida no está completa
porque estamos en la oscuridad
pero aquí está, vamos a descubrirla abuela mariposa.
¿Abuelo lagarto, lagartija
nos da permiso para tumbar el árbol?
estamos en una oscuridad
y la luz nos va a servir para usted,
para nosotros y para los demás”. (Anexos, mito 3D)*





AGRADECIMIENTOS

Un día mi tutora Reyna Carretero al encontrarme muy agobiada pensando en rimbombantes ideas y recargadas preguntas para un inédito trabajo de doctorado; me dijo con mucha calma y sabiduría que una investigación no era más que descubrir algo nuevo y compartir, con amor, esa nueva historia con otros. En ese momento pensé en la manera en la cual aprenden los niños a conocer el mundo y es a través de cuentos e historias que nunca han escuchado y los cuales les fascinan y los hacen suyos, los hacen su mundo. Desde mi primer encuentro con la cultura ticuna, he recorrido un camino con innumerables senderos no transitados para mí, los cuales me han permitido ser y estar con personas maravillosas. Hé llegado a lugares lejanos en diferentes tiempos y espacios a través de los cantos ticuna, hay miles de plegamientos más en mi cerebro gracias a las diversas formas de pensamiento a las cuales me he aproximado, consciente e inconscientemente; y por ello, la Marcela que empezó a preguntarse acerca de la música ticuna, hoy ha devenido en otro ser, en gran medida, gracias a tantas y tantas historias que hay en esta investigación.

Nunca olvidaré ese enero de 2008 cuando conocí por primera vez la serpiente líquida en el Amazonas. Estaba acompañada por el hombre que tiene la capacidad de asombro más extraordinaria que se puede tener, aquel hombre feliz porque no olvida ni por un instante que esta vivo y que la vida es para descubrir, asombrarse, maravillarse, experimentar; estaba acompañada por mi padre, don Raúl a quien debo el pora de este trabajo. Nos dijeron que si estábamos buscando cantantes “buenos” en la comunidad había dos: Don Alfonso García Flores clan Hoja-de-Karaná de la etnia Uitoto y doña Alba Lucía Cuellar del Águila clan cascabel de la etnia Ticuna. Conocimos a los dos. Sus voces me dieron alas para volar entre orbes inimaginados, ellos me abrieron las puertas de sus mundos audibles y me extendieron los puentes hacia la inmortalidad de sus historias y memorias, me confiaron el tesoro más preciado que se pueda tener: su experiencia. Me regalaron sus cantos. Don Alfonso y doña Albita me entregaron las llaves de su universo sónico con la única ilusión que su voz se escuchara más allá de sus malocas, resonando en el universo como la palabra de lucha que en vez de quejarse por la obscuridad prende una vela para salirse del anonimato y dejar de ser uno de esos “nadies” de los que habla Eduardo Galeano.

Desde ese día supe que la música uitoto y ticuna existe y aún tiene mucho que revelar.

Ya lejos de ese mágico lugar y con el acontecimiento capturado en fotos, grabaciones, videos y notas manchadas de café; mi madre doña Nohelia, mi hermana Briggithe, mi cuñado Jimmy,

mi sobrina Gabriela y mi esposo Paquito: la luz de mis días; me vieron con ojos de “no puede ser... ahora ¿qué hizo Marcela?”; pues sí, Marcela había llegado a la casa manchada de negro desde la cabeza hasta los pies. Efectivamente estaba pintada de huito, árbol del cual el jugo de su fruto es un tinte natural que se quita después de 20 largos días y noches. En la calle la gente me miraba con lástima pues pensarían que esa pobre mujer tendría alguna extraña y mortal enfermedad, otros alejaban a sus pequeños y otros felizmente se maravillaban de escuchar las aventuras de una estudiante en el Amazonas. Lo que es un hecho, es que tras esa actitud de asombro y ese movimiento lateral de sus cabezas, había algo que jamás ha dejado de existir, y es el apoyo y el amor frente a todas las peripecias que emprendo. Las oraciones de mi madre: mujer valiente y dueña de una fuerza que mueve montañas, los libros de mandala y la escucha fiel de mi hermana, el ejemplo de mi Jimmisito al terminar su maestría y enseñarme que todo es posible, el amor y la dulzura de mi sobrina al preguntarme: ¿y te falta mucho para terminar tu tarea?, y las manos suaves y el regazo cálido y la mirada diáfana de mi Paquito en la cual puedo soñar despierta.

Mientras transcurrían 6 años realizando “la tarea”, mi tutora Reyna Carretero publicaba un libro tras otro y se ganaba mi admiración completa porque cada vez que me reunía a degustar un delicioso café en el *World Trade Center* de la Ciudad de México, ella inundaba mi cabeza de pensamientos positivos, ideas innovadoras, sueños posibles y sobre todo recomendaciones de libros y autores fascinantes; y qué decir de sus invitaciones a su seminario en la Facultad de Ciencias Políticas en la UNAM para compartir mis historias a unos estudiantes ávidos de relatos extraordinarios acerca de la vida de los otros. Así pues, me empezaba a enamorar cada vez más de mi tarea, conocía y reconocía a maestros inspiradores a través de sus obras y su labor por evidenciar las maravillas de la vida; y es el caso de los hombres que con su ejemplo y su generosidad al brindar conocimiento me inspiraron a seguir el camino de la indagación y a no rendirme en la senda de la excelencia: Gonzalo Camacho, Miguel Olmos, Anthony Seeger, Carlo Bonfiglioli y Carlos Miñana; bien dice San Mateo apóstol que “por sus frutos los conoceréis”.

El 2012 fue un buen momento de mi vida, hacía lo que más me apasionaba, asistía al seminario de la Humanidad Compartida en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, allí escuchaba en cada sesión a personas brillantes, lúcidas y emprendoras. Gente como Isabel Martínez, Alejandro Fujigaki, Israel Lazcarro, Imelda Aguirre, María Benciolini, Silvina Vigliani, Susana Kolb y por supuesto mi gran amiga y hermana Mirjana Danilovic; gente generosa que compartió sus descubrimientos y saberes con todos aquellos que escuchábamos absortos su lucidez. Isabel fue lectora de esta tesis, y gracias a ella y su rigurosidad y excelencia este escrito tiene hoy un mayor valor. Asimismo, tuve el honor de contar con la lectura detallada y amorosa de Luz Dalila Rivas a quien conocí desde mi primera semana de vivir en este hermoso país y a quien me presentaron como “la sabia colombiana”, y tuvieron toda la razón. Definitivamente el 2012 era un buen momento, leía, escribía y me dedicaba exclusivamente a pensar y escuchar mis cantos ticuna. No me preocupaba por nada más que generar nuevo conocimiento y esa tranquilidad me la dio el financiamiento otorgado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), el cual ha hecho posible esta investigación. Así como el Programa de Posgrado en Música de la UNAM y su gestor principal el Dr. Roberto Kolb. Qué gran suerte la mía haber coincidido con una coordinación que nunca ha tenido límites para alcanzar la grandeza.

Probando líneas equivocadas, borrando papeles, reescribiendo una y otra vez, escuchando y perdiéndome en la distancia de los sonidos de la selva, el café me sabía muy amargo y la vida notó que mi brújula se había extraviado y me regalo al ser de luz que llena mis días y mis

noches y quien con su vida supe que ya nada sería como antes; que ahora el sentido se había desplazado hacia otro ser y que esta historia que estaba escribiendo quería que la leyera una pequeñita llamada Luciana. Llegó un 17 de abril de 2013 y a partir de ese momento, amigos y familia han estado conmigo apoyándome y ayudándome porque yo no sabía y aún sigo aprendiendo a ser mamá, estudiante, trabajadora, hija, hermana, amiga, esposa y todos los papeles que tenemos que interpretar en este viaje de la vida. Ximena Ramos era mi vecina, y cuidaba a mi hija mientras yo trataba de pensar en la ontología sonora de los ticuna; no tengo como pagarle el hecho de haberme dado la tranquilidad, el amor y la paz de saber que mi niña estaba en las mejores manos mientras yo divagaba por caminos lejanos de sonidos, letras y debrayes metodológicos. ¡Oh, sí!, como diría el poeta Charles Bukowski: “hay cosas peores que estar solo”. Lo bueno es que yo no lo estuve. Mi zandunga Jennifer Zamorano Toledo siempre estuvo exhortándome a reflexionar de qué no me quería perder en esta vida y que la vida es de los que la luchan. Mi familia mexicana Doña Juanita, Lety, Lidia, Irma, Beatriz, Jesús, Nain, Deyra mi amorosa ticuna-team a quien debo el diseño y la elaboración de los diagramas de este trabajo; a todos mis amigos de la banda colombiana en México, así como mi gran amiga Vilka Castillo siempre estuvieron para apoyarme ya sea saturando mi correo de memes graciosos acerca de la tesis o fascinándome por esas veladas en las cuales se siente la amistad verdadera. ¿Mencioné a Beatriz, la tía Beatriz? Tal vez porque no le pedí la luna no me la trajo, porque de lo contrario esta mujer es capaz de darlo todo; que bonito es dar porque siempre recibes de más.

Dicen que cuando es más oscura la noche, amanece. Si es cierto. Uno de esos días en los cuales sólo escuchaba un desorden de sonidos y ritmos sin sentido; Nicolás Jaramillo compositor colombiano y Arturo Salgado guitarrista mexicano; escucharon con otros oídos estos cantos y se fascinaron por su semejanza con la música contemporánea. Cuántas ideas maravillosas brotaron de esos encuentros, era como si Rulfo le hubiera escrito otra voz al mismísimo Pedro Páramo.

Pero así es, “no se llega al alba sino por el sendero de la noche”, hermoso proverbio Náhuatl que demuestra que siempre habrá una luz esperando a nuestro encuentro, “una luz de noche, de la más alta calidad, única como ninguna otra”.

Este trabajo es para ti, luz de noche.





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



INTRODUCCIÓN

*“Toda comprensión de otra cultura
es un experimento con la propia”
Roy Wagner¹*

¹ Cita de Wagner en Viveiros de Castro 2010 200

INTRODUCCIÓN

El propósito de la presente investigación es hacer una inmersión al *sentido*² que posee la música y capturar el deslizamiento³ de dicha idea hacia el concepto/vivencia de *sonido* que se presenta en los cantos míticos realizados en la comunidad indígena Ticuna del trapecio amazónico⁴. A través de una reflexión desde las ideas de Roy Wagner⁵, en donde los conceptos no son dichos por el investigador sino que las teorías son arrojadas por los datos de campo llevando a serio las teorías nativas, se intenta conocer desde dentro de la comunidad el *sentido* que posee el *sonido* ticuna como la voz de un “cuerpo sin órganos” (Deleuze 2002a:155)⁶ y la importancia del mismo en la elaboración de memoria ritual, de escritura mítica, de transformación de seres y de comunicación global con distintas entidades que conforman el universo Ticuna. Se piensa en torno al carácter temporal y espacial de la música ritual, en donde el sonido no ubica a las personas en un punto exacto y específico, haciéndolas partícipes de una ruptura entre el tiempo ordinario y el tiempo mítico, el tiempo sin tiempo; el espacio sin espacio. Finalmente, se propone el concepto teórico de la maduración del espíritu por medio de la fuerza del sonido *-pora sonoro-*⁷ a partir de las nociones desarrolladas a lo largo de la investigación como tiempo-canto, *Toinaaë arüüiyae* y metanaga. Dichos planteamientos están inspirados en la filosofía ticuna según la cual el espíritu, al igual que el cuerpo físico, se debe alimentar en el encuentro entre consciente e inconsciente que produce una “des-estratificación y una des-territorialización” dada en los rituales con música, buscando un fortalecimiento y una maduración constante que genere la inmanencia del ser.

El estudio de las *otredades*, en este caso la otredad musical ticuna, será una oportunidad y una necesidad para “salir de la propia extensión”, como bien nos cuestiona Emma León “¿acaso no es humana la necesidad de traspasar nuestra corporalidad, nuestra geografía, o cualquier otra frontera que delimita un espacio dado en nuestra experiencia social y cultural?”

2 Lo que es (ontología), se estudia desde lo que se hace (efectos).

3 Deslizamiento del sentido y desplazamiento del método.

4 El área donde se realiza la presente investigación es en el lugar denominado trapecio amazónico. El cual está situado al extremo sur del Departamento del Amazonas perteneciente a la República de Colombia y constituye la parte más austral del país permitiéndole a dicho país tener riberas sobre el Río Amazonas. En este extremo del Departamento, que se extiende como una península entre el Brasil y el Perú, se encuentra situada la capital departamental llamada Leticia y Puerto Nariño donde se ubica específicamente la comunidad indígena Ticuna.

5 En este contexto, varias de las argumentaciones teóricas elaboradas principalmente por Roy Wagner son usadas como referencia para postular la existencia de una antropología reversible que intenta nivelar las condiciones epistémicas del antropólogo y del Otro. Wagner, Roy, 1981, *The Invention of Culture*, Chicago, University of Chicago Press.

6 A lo largo del texto se toman palabras y/o conceptos que desarrollan Deleuze y Guattari en su libro titulado *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2002).

7 El pora es la 'energía', la 'fuerza' de la que está provisto todo Ser. En el discurso está estrechamente asociado al 'principio vital' (a -e) en tal relación que no existe sin él. Se puede considerar que el pora está también relacionado con el 'principio corporal' (m - u), en la medida de que sin él no hay posibilidad de su inscripción en el medio ambiente. Que los Ticuna asocien al pora con el principio vital no tiene nada de asombroso puesto que el principio corporal es proporcionado por el nacimiento y es inmutable, mientras que por el contrario el 'principio energético' y el 'principio vital' deben ser continuamente renovados porque son alterables. La asociación del pora y del principio vital se privilegia en el discurso indígena: "el principio vital tiene pora que sirve al cuerpo para tener la fuerza" (Goulard 2009:71).

(2005:49). En el estudio etnomusicológico, como en cualquier otra ciencia, es imperativo salir del “propio encapsulamiento”, es obligatorio escuchar desde diversas posiciones de acústica y estar abierto a nuevas formas de experimentar el mundo sonoro que viven esas otredades y que por ello se manifiestan como un “sentido ajeno” a la “sonósfera”⁸ que damos por entendida como propia, como única. Ya diría Deleuze “Es por eso que, para captar al otro como tal, teníamos derecho a reclamar condiciones de experiencia especiales por artificiales que fuesen: el momento en que lo expresado todavía no tiene existencia para nosotros fuera de lo que lo expresa.- El Otro como expresión de un mundo posible” (Deleuze en Viveiros de Castro 2010:210).

Al encontrarnos con una realidad completamente diferente a la nuestra, al escuchar una música que no podemos clasificar, analizar y escribir bajo nuestros parámetros hegemónicos, surge entonces lo que comenta Emma León como indiferencia ética y sensible, “de ahí que surjan la decepción, el desencanto y la poca paciencia cuando nuestros fracasos revelan una Otredad tan radicalmente distinta que se sale de los cánones de identidad establecidos por nosotros” y es en este momento que empieza la gran problemática de la investigación al adaptar modelos ya citados a realidades nuevas que requieren de sus propios modelos de análisis, realidades que necesitan explicarse desde su propia “ciencia de lo concreto”.⁹ “En el ámbito académico lo anterior se asocia con el vicio de recurrir a relaciones textuales para conocer una realidad extraña que nos perturba” (León 2005: 53).

Siguiendo esta reflexión, es por ello que esta investigación busca dar cuenta de esos “otros” enfoques que nos plantea la música indígena vista y escuchada desde el enfoque natural del paisaje, del ser, de la transformación, del lenguaje como centro conector de lo que aquí denominaremos ontología sonora, y como redes de afirmación de una tradición, de una memoria y de una cultura. Se intentará entonces, ahondar en las formas de escuchar, interpretar, vivir y ser en los mundos audibles del universo ticuna.

I. LOS TICUNA: LA GENTE *Màguta*

Los ticuna conforman una población actual de más de 50 mil personas distribuidas entre Brasil, Colombia y Perú. Para nuestra investigación hemos estado trabajando con la población ticuna (63 mil en total, 9674 en Colombia según el censo 2017) que vive en el resguardo indígena de Puerto Nariño, en el Amazonas colombiano. Su ritual más importante es el ritual de la pubertad, o ritual de la pelazón (*woreküchiga*), llamado así entre los ticuna, ya que cuando una joven (*iri iri worekü*) tiene la menstruación por primera vez, se queda encerrada (*aure*) hasta que se prepara su fiesta, la cual dura de tres a ocho días, es ahí cuando escuchará cantos de consejo (*tü ú tü ù ú*) de los abuelos y de los animales del monte para saber cómo ser una mujer. El día que acaba su fiesta, se le arranca todo el cabello y se tira al río como presentación de este nuevo ser que empieza a nacer, “del fruto que ya está maduro”. Uno de los elementos más importantes de este ritual son precisamente los cantos que se realizan en dicha fiesta.

⁸ Concepto desarrollado por el etnomusicólogo Gonzalo Camacho Díaz en el cual “Siguiendo a Lottman, se puede decir que las prácticas musicales forman parte del mundo sonoro que conforma la sonósfera, es decir, el campo específico de semiosis sónica en una semiosfera dada, en donde lo sonidos adquieren significación” (Camacho en Hajar Sánchez, Fernando (Coord.) (2006), Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad, México, Consejo nacional para la cultura y las artes, Pág. 257.)

⁹ Planteamiento teórico de Claude Lévi-Strauss explicitado en su libro El pensamiento salvaje (2012:11)

Para comprender esta centralidad y la verdadera constitución de ser ticuna, doña Alba Lucía Cuellar del Águila clan cascabel, mujer chamán y cantora de la comunidad, me ha estado compartiendo su interminable conocimiento y me ha deleitado con sus cantos a lo largo de los últimos años.

Un rasgo distintivo de la mayoría de las comunidades indígenas del Trapecio Amazónico es la visibilización de la naturaleza a través de la música como parte esencial de sus celebraciones expresado con danzas, cantos y evocaciones propias de su legado ancestral en diversos rituales, existiendo una relación importante entre música y contexto natural. En este sentido, el etnomusicólogo Gonzalo Camacho en su escrito acerca de “Los universos sonoros en las culturas musicales de México” enfatiza el poder que tiene el sonido para significar el mundo y ubicarse en él. El autor afirma que “Los universos sonoros conforman redes de significados que funcionan como soporte de la cultura y memoria sonora de los pueblos, coadyuvando a su reproducción social” (2011:19)¹⁰. Es así como desde esta perspectiva se empieza a trabajar el concepto de ontología sonora ticuna, ya que estamos tomando al sonido como un elemento esencial para conocer al ser y al proyecto de sociedad en el cual está inmerso. Parafraseando a Camacho, podríamos decir entonces que “partiendo de esta perspectiva particular, es posible considerar a las prácticas musicales” y a los paisajes sonoros propios de los seres humanos y no humanos del universo ticuna “como parte de esta acustemología y reconocer que existen otros objetos sonoros, independientemente que sean reconocidos como música, que forman parte de las estrategias empleadas por” los ticuna “para conocer el mundo” (*Ibid*:15), y más aún para integrar a dichos “procesos musicales” como “parte de un universo sonoro en expansión” (Camacho 2011:127)¹¹.

II. ENTRE EL FRÍO Y EL CALOR

La trayectoria que existe en lo más profundo de la cultura ticuna es que, a pesar de los múltiples movimientos inspirados en diversos tipos de “cristianismo”, su forma de concebir e interpretar el mundo está enraizada en su mitología y en su deseo de encontrar la inmortalidad, no individual como se presenta desde la religión cristiana, sino colectiva. Para comprender esta misión es necesario remitirnos al discurso ticuna sobre el origen de la humanidad cuando el mundo estaba poblado de toda clase de especies vegetales y animales que eran todas “gente”, los no humanos eran seres que no habrían conocido esta apariencia.

En este inicio, *Ngutapa*, un ser sobrenatural, debido a la picadura de una avispa, hizo nacer de sus dos rodillas a un par de gemelos: *Joi e Ipi* con sus hermanas *Mowacha* y *Aü-kü*. Los gemelos eran de personalidades contrarias, *Joi* era sabio y se comportaba de un modo correcto mientras que *Ipi* era todo lo contrario. En ese tiempo todos los humanos eran inmortales, habiendo sido primero sábalos, después de ser pescados en el río se convirtieron en gente. Sin embargo, luego del incesto producido por *Ipi* y su hermana, hubo una separación entre los humanos: aquellos que siguieron a *Ipi* se volvieron mortales, y los que siguieron a *Joi* perma-

10 En este sentido Camacho (2011) hace un recuento de cómo varios investigadores han abordado el tema del hecho sonoro. Es el caso del etnomusicólogo Steven Feld (2001) quien utiliza el término de acustemología para enfatizar que también conocemos el mundo a través de los sonidos; Murray Schafer (1992), con su concepto de Paisaje Sonoro, David Le Bretón (2007) con el papel de los sentidos en la construcción social de la realidad, y Abraham Cáceres (1997) con su concepto de cosmoaudición.

11 “La música es un universo sonoro en expansión; formas sonoras atravesadas por la mirada de cada cultura y del tiempo. Siguiendo su propia trayectoria, corren en diversas direcciones, se diversifican; en ciertos momentos se dilatan, en otros se adelgazan hasta perderse en los confines del olvido” (Camacho 2011:145).

12 “Mamífero roedor de la familia dasipróctidos, pertenecientes al género *Dasyprocta*, de forma grácil, orejas cortas y redondas, las patas largas adaptadas al salto y a la carrera. Se hallan distribuidos por América del Sur”. En: Diccionario Enciclopédico Vol. I 2009 Larousse Editorial, S.L. <http://es.thefreedictionary.com/agut%C3%AD>

necieron inmortales. Más tarde *Mowacha* se unió con un *aguti*¹² y esto hizo que los mortales a su vez se dividieran en una mitad de humanos asociados con plumas y otra mitad asociada a especies sin plumas. De esta unión nació la hija de *Mowacha*, quien se casó con su tío *Joi* lo que generó la unión de un tío con su sobrina llamado después como el matrimonio oblicuo, modelo de matrimonio que se encuentra en grupos indígenas como los siriono. Desde entonces, los humanos mortales viven en una tierra caliente por su modo de existencia a través de la caza y la siembra; y los espíritus de la selva y los seres inmortales con un “cuerpo de fuego” viven en un espacio frío.

Así pues, en el pensamiento de los ticuna la constitución del ser radica en la combinación de tres fuerzas o principios: un principio corporal (*ma-ü*) que desaparece con la muerte, un principio vital (*a-e*) que progresivamente se desarrolla en el transcurso de la existencia del individuo y una fuente de energía, una fuerza (*pora*) que lo mantiene vivo y debe ser constantemente realimentada. Cuando el individuo muere, se transforma en un ser invisible que conserva solo el principio vital, lo cual refuerza la noción de inmortalidad de todos los pueblos. De este modo, podríamos evocar las palabras de Godelier: “La búsqueda de la inmortalidad por parte de los ticuna no es la de la supervivencia más allá de la muerte sino la de una transformación del difunto en un inmortal-con-cuerpo-de-fuego (*ü-üne*) que vive en el monte y que ya no conocerá nunca más la muerte” (en Goulard 2009:18).

III.Y *Chürüne*¹³ LES ENSEÑÓ A CANTAR Y A BAILAR

Inspirada en el etnomusicólogo Anthony Seeger (2004), en las diferentes entrevistas realizadas en la región, mis preguntas empezaban con un cuestionamiento que se escucha de rápida contestación pero que en el fondo es de una profunda reflexión: ¿Por qué cantan los ticuna? Varios abuelos contestaron que los ticuna cantan “para ser felices”, pero sobre todo cantan “para no olvidar”, cantan para recordar las enseñanzas del ser ticuna.

La música ritual que realiza la gente *Màgutá* de Puerto Nariño y sus alrededores, son cantos (*a-é*)¹⁴ con letras míticas (*paetachigà*), acompañados con tambor (*tutu*), bastón sonador (*ba-ma-arú*), caparazón de tortuga (*ngobü*), tallos de bambú (*ko-iri*) y diversos tipos de sonajas. Dichos cantos son interpretados por las abuelas sabedoras de la comunidad. Para doña Albita la música es: “una capa (*Toinaaë arüüiyáé*), con la cual el cantante cubre lo que está pasando en su interior”.

En visión, ya, en visión de... por ejemplo la abuela va a cantar ahorita pero nosotros no vemos nada en ella, está normal, igual. Pero ocultamente hay una capa que baja a ella, ese es como el espíritu que entra en ella, que está en ella y en ti. Es eso. Ocultamente, es que con esta vista nosotros no vemos nada, pero ocultamente está ahí, en nosotros, todo esto. (Escuchar entrevista 1).

13 De acuerdo a testimonios de abuelos sabedores, los ticuna por sí mismos no aprendieron a danzar y a cantar, esto lo heredaron de *Chürüne* quien en la mitología les transmitió toda la sabiduría de la cultura ticuna, de la danza de la pelazón, de los cantos y de los bailes. Él fue quien les enseñó a pintarse con achiote el pecho y la espalda en forma de equis, les puso una pluma de gavilán para curarlos y se marchó dejándoles el legado para que lo transmitieran a sus generaciones venideras.

14 Palabra polisémica para significar, canto, masato y principio energético.

De acuerdo a la entrevista podemos inferir que esa capa es la entrada de la voz de un ser no-humano que toma a la cantante como suya y le engendra un pensamiento de Ser en el mundo. Por otra parte, investigaciones recientes como las de Edson Tosta Matarezio Filho (2014) y Bruno Emílio Fadel Daschieri (2011) registran que la música más importante para los ticunas del Brasil es aquella interpretada por las “flautas sagradas” y la cual se aprende también a través de “la voz de los espíritus”. Estos instrumentos musicales sólo pueden ser tocados por los hombres y no pueden ser observados ni tocados por las mujeres. Un hecho bastante recurrente especialmente en la etnografía de América del sur y de nueva Guinea¹⁵ se trata, de modo general, que los instrumentos de este tipo son prohibidos para las mujeres y los niños debido a la carga simbólica del poder del instrumento. Don Emiliano, esposo de doña Albita, me decía: “ahorita no tenemos flautas, esa tradición se está perdiendo, pero cuando las haya usted no las va a poder ver porque puede dañar la música”¹⁶. Extrapolando el caso, en los cantos ticuna las mujeres son las que tienen el poder, ellas son las encargadas de cantar, y, retomando la investigación de Matarezio, los hombres ticuna cantan en falsete para alcanzar un equilibrio de género en la jerarquía social y cósmico de la comunidad.

Siguiendo la búsqueda de mi material de trabajo, me di a la tarea de grabar los cantos que se hicieran en ese momento en la comunidad. Grabe los cantos que las mujeres dedicaban a sus bebés, los cantos que los hombres realizan en sus sitios de trabajo, los cantos que las mujeres interpretan al tejer, cantos que aún quedan en la memoria de las abuelas y abuelos de la comunidad y por supuesto los cantos que se realizan en los rituales. Fue una tarea larga porque los ticuna cantan todo el tiempo.

De acuerdo a la organización de dichas grabaciones, encontré que la mayoría de los cantos ticuna están dedicados hacia tres universos: 1) Clanes con plumas, 2) Seres no-humanos y 3) Clanes sin plumas.

15 Para el caso específico de temáticas de género, estructuralismo y sociedades amerindias véase Strathern 2006.

16 Entre los ticuna y otros pueblos amazónicos, la fertilidad femenina y específicamente la menstruación hacen que las mujeres queden excluidas del ámbito de “producción de vida” que algunos rituales tienen por misión.

ORGANIZACIÓN DE UNA REALIDAD SONORA TICUNA					
CANTOS PARA CLANES CON PLUMAS (APACHI)	CÓD	CANTOS PARA SERES NO HUMANOS (CHOWATÚ)	CÓD	CANTOS PARA CLANES SIN PLUMAS (NGECHI)	CÓD
Clan Paucar-a (Ka-ure)	115	Ngutapa (demiurgo - padre creador)	097	Clan tortuga (taricaya)	076 (0'25'')
Clan Paucar-a (Ka-ure) con introducción	119			Clan tortuga (taricaya)	027
Clan Paujil (ngunü)	073	Joi (hijo de Ngutapa, gemelo de Ipi héroe civilizador de buena conducta)	009	Clan tigre (ai)	1A (5'00'')
Clan Paujil (ngunü)	000 (0'57'')				

Clan loro (<i>We-u o weiyu</i>)	013	<i>Ipi</i> (hijo de <i>Ngutapa</i> , gemelo de <i>Joy</i> héroe civilizador de mala conducta) (<i>trickster</i>)	008	Clan mico churuco (<i>ome</i>)	Sin Audio
Clan colibrí	119	<i>Mowcha</i> (hija de <i>Ngutapa</i> , gemela de <i>Joy</i> e <i>Ipi</i> , deja el legado del ser mujer ticuna)	097	Cantos del macaco boquiblanca	110
Clan Alendajo	061	<i>ü-une</i> (vida sagrada)	094	Clan cascabel	055
Clan guacamaya (<i>chara</i>)	071 (0'51'')	<i>Curupira</i> (madre selva)	024	A los sábalos (quienes se convirtieron en humanos) canto cuando se saca a los humanos del río <i>eware</i> (<i>wiyaé_norrit''wna pogü-chiga</i>)	003
Canto <i>wirucha</i>	067 10-2011 (2'18'')	<i>tü ú tü ù ú</i> (cantos de consejo)	030 106 2-2011	Macaco travieso	112
Clan de las aves	088 (1'43'')	A la cosecha (<i>minga</i>)	032		

		Luna	Sin audio	Pelea tigre/ tortuga	3-2011 (4'44")
		Sol	102	Clan ardilla cascabel	059 (00'28")
		Agua	079 (0'24")		
		Cantos chamánicos para la transformación (ünechiga)	005		
		Cantos chamánicos para la posesión	016 (1'04")		
		De colores (<i>namatü</i>)	Sin audio		
		Curación	081		
		Muerte (<i>Tocorainegé</i>)	050		
		Ayahuasca	083 (0'49")		
		Tristeza (pájaro)	064 (00'18")		
		Mujer avispa	2B (4'23")		
		Abuela pájaro	2 H (18'05")		

		<i>Umari</i>	4B		
		Nacimiento de la humanidad	4H (18'26")		
		Caceria	4-2011		
		Para despedir Cascabel + Paucára	5-2011 (6'53")		
		Desparecer	5-2011 (9'39")		
		Felicidad (<i>pora</i>)	6-2011		
		Climax ritual	7-2011 (27'58")		
		<i>Woreküchiga</i>	10-2011 (11'31")		
		Agua (Libélula)	4J (24'50")		
		Entrada de seres no humanos	3-2011		
		Voz del tigre en la selva	084 (1'40")		
		Primera ruptura orejeada	124 (2'00")		
		Consejos ritual orejeada	125		
		Al huito. Color de la transformación	121		
		Al monte	079 1'57"		

La virtud de esta organización es apreciar que cada columna y cada fila se puede relacionar entre ellas de manera vertical y horizontal, es decir, los cantos de la primera columna: “Cantos para clanes con plumas” se puede relacionar entre sus propios elementos, como con los elementos de las otras columnas, sea “Cantos para seres no humanos” o los “Cantos para clanes sin plumas”, y así empezando desde cualquier elemento. Lo anterior se deduce de la etnografía, en donde es evidente la capacidad que tienen las intérpretes para transformar su repertorio y el mensaje que quieren dar con su música: “ahora le voy a hacer el canto del clan paujil que se encuentra con el clan paucara”.

De este modo, las abuelas ticunas tienen la posibilidad de expandir su repertorio en tanto su creatividad e inspiración les permita. Ellas organizan en primera instancia unas canciones dentro de unos géneros pero en el momento de interpretarlas las combinan entre ellas expandiendo su repertorio. Por lo tanto, lo que se presenta en ésta investigación es una parte de la realidad enmarcada en un momento dado, ya que en términos levistrosstraussianos, el repertorio ticuna es el resultado de la combinación de los “haces de relaciones”¹⁷ que se están generando en la construcción del pensamiento musical ticuna. La idea será entonces pasar de una etnomusicología cartesiana a una etnomusicología relacional a través de la etnografía.

IV. DRIADA EMPIEZA A SENTIR SUS ALAS

“¿Un pacto con el diablo? El esquizoanálisis o la pragmática no tienen otro sentido: haced rizoma, pero no sabéis con qué podéis hacerlo, qué tallo subterráneo hará efectivamente rizoma o hará devenir, hará población en vuestro desierto. Experimentad” (2002:255-256). Así reflexionan Deleuze y Guattari en torno a la transformación inmanente del ser y sus formas, al agenciamiento de las multiplicidades y a ese aumento de dimensiones “estratos y territorios” que cambian necesariamente de naturaleza a medida que aumentan las conexiones.

Como se dijo en la primera parte, la principal intención de esta investigación es darme la oportunidad de conocer otro mundo sonoro, de “capturar” el acontecimiento del ritual de *worekühiga* y comprender los principios de conexión y heterogeneidad que se están tejiendo a través de los hilos de la música, la danza y el mito. Por ello, este escrito es un agenciamiento como tal, es un modo de ser música, es un modo de ser danza y un modo de ser mito. Se presentan diversas líneas de fuga que generarán multiplicidades en el pensamiento hacia otras áreas de estudio, hilos que se tejerán y darán como fruto otras dimensiones en las cuales nos encontremos con la ontología sonora ticuna.

La comunidad indígena ticuna de puerto Nariño en el Amazonas colombiano es una comunidad que vive en una región tri-fronteriza (Colombia, Brasil y Perú) y plurilingüe (ticuna, uitoto, cocama, yagua, español, portugués entre otras); hace parte de un resguardo indígena con más de 15 comunidades de diversas etnias que permanecen bajo los lineamientos políticos

17 Concepto de Lévi-Strauss expresado en su libro *La estructura de los mitos*: “Postulamos, en efecto, que las verdaderas unidades constitutivas del mito no son las relaciones aisladas, sino haces de relaciones, y que sólo en forma de combinaciones de estos haces las unidades constitutivas adquieren una función significativa. Desde un punto de vista diacrónico, las relaciones provenientes del mismo haz pueden aparecer separadas por largos intervalos, pero si conseguimos restablecerlas en su agrupamiento «natural», logramos, al mismo tiempo, organizar el mito en función de un sistema de referencia temporal de un nuevo tipo, que satisface las exigencias de la hipótesis inicial. Este sistema es, en efecto, un sistema de dos dimensiones, a la vez diacrónico y sincrónico, con lo cual reúne las propiedades características de la «lengua» y del «habla» (Lévi-Strauss, 1995: 234).

18 Las grabaciones, tanto de las entrevistas como de los cantos, están adjuntas en un disco de audio como material complementario al trabajo escrito.

de un estado-nación mestizo; asimismo trabajan, en parte, para la multitud de turistas que llegan a su región diariamente y viven en un *continuum* de cambios de valores y sentidos, dado que están entre el pensamiento/acción rural de la selva y el pensamiento/acción urbano de la ciudad. En este devenir imperceptible existe algo que late con *pora*, con fuerza interna y grita ensordecedoramente que su esencia se mantiene, y esos son sus cantos.

¿Por qué entonces, el *devenir* ticuna se convierte en *ser* ticuna? ¿Por qué, después de mucho escuchar, son los cantos, los marcadores de diferencia y los que, como ellos comentan, hacen que no olviden lo que es *ser* ticuna? Con los datos que arroja la etnografía, las enriquecedoras conversaciones con diversas personas de la comunidad y algunos textos; mi hipótesis para contestar dichos cuestionamientos, es que la perpetuación de los fenómenos sociales y culturales de la constitución del ser ticuna a través de los cantos, es un “cuerpo sin órganos” que alza la voz en una multiplicidad de tiempos y espacios de un grupo minoritario casi anómico, que propaga su canto como un armamento de resistencia frente al devenir obligatorio en el cual consiste el ser en sí mismo. Es decir, el canto es el aire de la transformación latente del ticuna y al mismo tiempo es el agua en la cual renace una y otra vez su esencia. El canto es la potencia o “línea de fuga” de las multiplicidades del ser ticuna. Así pues, el ticuna que deviene turista, leticiano, hombre, mujer, animal, monte, agua, aire, pájaro, canto y miles más; “no produce otra cosa que sí mismo” (Deleuze 2002a:244).

Si “la palabra <<devenir>> (*Werden*) remite a lo que nunca está fijo, sino siempre en movimiento, a aquello que no tiene sustancia ni esencia, sino que es un continuo fluir y acontecer”, entonces “lo contrario de devenir, ya desde Parménides es *ser*” (Herrero 2002:43). Las letras de los cantos ticuna hacen una reiteración constante al encuentro con el origen, al encuentro entre dos mundos (sean clanes, sean procesos de la naturaleza o sean demiurgos), cada canto es una historia que refuerza la memoria del ser ticuna, de donde vienen, de su origen como sábalos, del respeto que se debe tener a su cultura. El texto del canto del paujil al clan tucán dice “en este momento te saludo hermana y te aviso que mañana no voy a estar más, y quiero que quede en ti mi canto porque mañana no se va a escuchar más ni se va a ver”.¹⁸ Dicho fragmento alude al encuentro de dos clanes (dos culturas) que a pesar de la diferencia, se tienen respeto y, sobre todo, se subraya repetidamente en la letra el hecho del canto como memoria; quien no escuche el canto olvidará y ese “otro” ya no estará más para recordarlo. Así es como cada canto es un ancla a ese espacio sin espacio y a ese tiempo sin tiempo. Los cantos ticuna son canales para transportarse al origen, funcionando como los sueños en la etnia Andoke que “operan como condiciones especiales en las cuales *“el otro lado”* de la realidad puede entrar en contacto (...). Cuando un baile termina los participantes sienten que acaban de despertar de un sueño colectivo plagado de símbolos que se sienten impelidos a interpretar” (de la Hoz 2005:97). Los ticuna son ticunas por su saber primordial y esto no se les enseña en la escuela, se los transmiten las abuelas cantando y bailando en la maloca.

Según la “gemelaridad irreconciliable” encontrada en el mito de origen entre los dos her-

18 Las grabaciones, tanto de las entrevistas como de los cantos, están adjuntas en un disco de audio como material complementario al trabajo escrito.

manos: *Joi e Ipi*, aquellos seres opuestos en su conducta, la base ontológica del pensamiento ticuna es de primera instancia un pensamiento contrastante y dual; la constitución del ser ticuna es en mitades y esta división, como comenta Goulard, “permite prescribir los roles y las funciones de cada uno de los rituales que se realizan a base de un intercambio: cada mitad posee los realizados por la gente de la otra mitad. Es el nivel máximo de la reciprocidad que hace que el sistema sea global, una mitad existe por la otra. Los cantos de los ‘con plumas’ son dichos por los ‘sin plumas’ y al revés, aunque tienen un bosquejo común al que se le añaden diferencias propias (2009:120). Asimismo, esta serie de opuestos están evidentemente presentes en la música, alternando una misma frase una vez en el registro grave y otra vez en el registro agudo, la mayoría del repertorio estudiado hasta el momento, demuestra estas cualidades sonoras. Lo interesante es que, esta alternancia de registros (agudo/grave) está remarcada en la perspectiva moral de los textos (ser bueno/ser malo), en la cosmogonía espacial que muestran los mitos (río arriba/río abajo), en la danza de los rituales (adelante/atrás), en tener fuerza espiritual (tener gran *pora*/tener poco *pora*), en saber ser o no saber ser mujer (ritual de *woreküchiga*), en el sistema clánico (con plumas/sin plumas), en el territorio (tierra caliente/tierra fría) y en la constitución del ser (mortales/inmortales). Por tanto, mi investigación muestra precisamente que la mediación que existe entre esta continua bipolaridad está dada por los cantos; son estos los que con su presencia mediadora y su poder de crear “haces de relaciones”, rompen con un modelo estático dual y se convierten, en términos de Lévi-Strauss, en un “modelo reducido” basado en expresiones del pensamiento salvaje.

“Cada multiplicidad se define por un borde que funciona como Anomal; pero hay una hilera de bordes (fibra) según la cual la multiplicidad cambia. Y en cada umbral o puerta; ¿hay un nuevo pacto? Una fibra va de un hombre a un animal, de un hombre o un animal a moléculas, de moléculas a partículas, hasta lo imperceptible. Toda fibra es fibra de universo” (Deleuze 2002a:254). Siguiendo el pensamiento de Deleuze, los cantos son la línea de fuga de donde se potencializan las transformaciones del ser, nadie sabe que pasará cuando cante, escuche o sienta un canto ticuna, de lo único que se tiene certeza es que después de escucharlos no volverá a ser el mismo.

Ahora, la tarea es que la dríada abra las alas y empiece a conocer los elementos que están alimentando esas líneas de fuga, ese devenir ticuna a través del carácter dinámico de la música, en la cual el multinaturalismo de seres humanos y no humanos está develando “una máquina abstracta, en la que cada agenciamiento concreto es una multiplicidad, un devenir, un segmento, una vibración. Y ella, la sección de todos ellos” (*Ibíd:256*).

01

LOS HIJOS DE *NGÜTAPA.*¹⁹

*Hasta que quedó silencio
dijo ya...conformó el río hasta el último
y cuando miraron vieron que venía remando gente
y dijo: mire el río está quedando agua
tenemos vida!!!
ofififi! mariposa lagarto tenemos vida
se está conformando el río
grande grande.*²⁰

¹⁹ Este capítulo resulta del trabajo de campo realizado en varias ocasiones por la que suscribe desde el año 2008 hasta la fecha en estancias de 15 días hasta 6 meses de duración; cuenta con datos de primera mano y con los aportes de investigaciones preliminares realizadas por expertos en la región amazónica. La información en su mayoría se obtuvo de la región de Puerto Nariño y de la abuela sabedora Alba Lucía Cuellar del Águila clan cascabel.

²⁰ Fragmento del mito de origen: canto de libélula. Alba Lucía Cuellar del Águila clan cascabel. (ver mito 4K)





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



CAPÍTULO 1

LOS HIJOS DE *NGÜTAPA*.

El presente capítulo comenzará a abordar los conceptos concretos del modo de ser ticuna, teniendo presente que no se trata de realizar una taxonomía reductiva e ilusoria de dicha etnia, ya que estamos conscientes de la multiplicidad de seres que son, que viven en continuo cambio y transformación; y que nunca terminaremos de conocer. Por tanto, la idea de este apartado es presentar parte de la teoría nativa ticuna con respecto a la constitución del ser y al concepto de memoria desde la multiplicidad del mito, con el objetivo de acercarnos a su ontología y desde ahí aproximarnos al sentido de su música.

Como primera incursión en el universo ticuna, pretendemos un acercamiento a su origen, su historia contada en los mitos y cantos, lo que los identifica y los hace estar en el mundo; el devenir ticuna y su constitución en Ser ticuna, el *pora* sonoro, cómo conciben las multinaturalezas y la coexistencia de seres mortales e inmortales, es decir, conocerlos desde dentro para estar en aptitud de comprender lo que quieren transmitir y constituir a través de su ritual más importante: el ritual del *wörekuchiga* o ritual de la pelazón.

La ubicación espacial y temporal de la etnia ticuna y la explicación de las características de su identidad como parte de la gran comunidad del Amazonas en su vertiente colombiana, las prácticas cotidianas frente a su relación con los seres de la naturaleza, saber cómo viven, qué hacen, conocer su mundo desde múltiples puntos de vista y qué es lo que los hace ser ticunas, brindará la posibilidad de entender el Ser que se encuentra en constante transformación y trascendencia.

Para lograr estos objetivos, nos ocuparemos del estudio detallado del mito de origen que ha sido transmitido a través de los cantos, el significado de cada uno de sus eventos y su respectiva presentación en los rituales, que los convierte de esta manera, en elemento imprescindible de “el plan de consistencia”²¹ de los ticuna que exalta, tal como pretendemos, la consideración

21 Concepto de desarrollado por Deleuze y Guattari el cual definen como: “Lejos de reducir a dos el número de dimensiones de las multiplicidades, el plan de consistencia las engloba a todas, efectúa su intersección para hacer coexistir otras tantas multiplicidades planas de cualesquiera dimensiones. El plan de consistencia es la intersección de todas las formas concretas” (2002a:256).

de la música como la que hace posible identificar las semejanzas del alma más allá de las diferencias corporales.

1.1. ATRAVESANDO LA LUPUNA²²

Los ticuna, que hoy en día son cerca de 50.000, vivían hasta finales del siglo XIX en el interfluvio amazónico dedicándose a la caza y a la horticultura pero a comienzos del siglo XX, la mayoría se desplazó hacia las riberas del Amazonas y fueron reemplazando progresivamente la caza por la pesca, pero siguieron practicando la horticultura dependiendo siempre de la oferta ambiental.²³ Asimismo, los ticuna practican un modelo sostenible en los bosques tropicales con un ciclo de chagras. La chagra indígena es un espacio sagrado ya que es el lugar donde se lleva a cabo la relación directa con los dueños de la tierra, con los seres del alimento y como ellos mencionan: con la yuca, “la madre sagrada”²⁴. Siguiendo a Acosta-Muñoz, en la chagra “se siembran especies que guardan un doble uso: por una parte, suministra los productos que garantizan la subsistencia alimentaria y, por otro lado, permiten la venta de algunos productos de las economías locales para la obtención de ingresos” (2012:419). De este modo, el principal cultivo agrícola de las comunidades amazónicas es precisamente la yuca (*Manihot esculenta Crantz*); además de ser la base alimentaria, es empleada como elemento ritual, de intercambio cultural y comercial.²⁵

Los habitantes de la población de Puerto Nariño son gente de río, la mayoría son de origen ticuna y el resto de ascendencia cocama y yagua. Existen también algunos mestizos cabezas de hogar, que formaron familias con habitantes de las comunidades durante las décadas pasadas. Los ticuna habitan enclaves aislados o franjas continuas de territorios que se encuentran desde cercanías de Chimbote en el Perú, punto más occidental, hasta cercanías de Tefé en Brasil, punto más oriental. Los asentamientos más al norte están ubicados sobre el río Japurá-Caquetá en Brasil y los más sureños sobre los ríos Jutá y Juruá en el Brasil. Las tierras ticunas de éste país fueron demarcadas y hoy constituyen extensas zonas de resguardo. En Colombia se han constituido pequeños resguardos separados en torno a los núcleos de población ticuna (Puerto Nariño, Arara, Nazaret, Kilómetro 6 y 7, entre otros).

Con base en los datos históricos de María Emilia Montes, la etimología ticuna (tikuna, tükuna, tekuna, tukuna, tokuna) es incierta aunque “varios autores consideran que es de posible origen *geral* y que podría glosarse por ‘gente pintada de negro o gente negra’” (Montes 2004:vii) y que aún hoy tiene como motivación la costumbre de pintarse el cuerpo de *huito*

22 La Ceiba pentandra (lupuna) es un “árbol gigantesco, uno de los más grandes en la América tropical, caducifolio, de 20 a 40 m. (hasta 70 m.) de altura, con un diámetro a la altura del pecho de hasta 3 m. medido sobre las raíces tubulares. Tiene una copa redondeada o plana, muy amplia (cobertura hasta 50 m.). Hojas alternas, aglomeradas en las puntas de las ramas”. Consultado en: http://www.conabio.gob.mx/conocimiento/info_especies/arboles/doctos/14-bomba5m.PDF el 7 de septiembre de 2014 a las 19:15 horas.

La lupuna “es uno de los árboles mas simbólicos del bosque amazónico, por su tamaño simboliza la fuerza y la potencia, y por analogía a la de ciertas personas que se impregnan de su poder con el fin de brindar la armonía espiritual y social de los pueblos de esa región”. Consultado en: <http://movlupuna.tripod.com/karla/> el 7 de septiembre de 2014 a las 19:16 horas.

23 “Los grupos indígenas que habitan la Amazonia colombiana, se encuentran en ecosistemas donde predomina la selva húmeda tropical. Son pueblos que dependen para su subsistencia de la oferta ambiental, practican cultivos de tala y quema itinerante –denominados chagras o conucos– y recolectan productos silvestres para su alimentación, medicina y construcción de viviendas. Estos pueblos obtienen la proteína animal en mayor grado a partir de la caza y la pesca, aunque practican en muy baja escala la cría de aves de corral o ganado vacuno” (De la Hoz 2007:276).

24 “La yuca es uno de los principales productos alimenticios de los pueblos indígenas del sur de la Amazonia colombiana; es una planta originaria de la Amazonia tropical, posiblemente de Noreste de Brasil (Mejía, 1991; Cevallos y De la Cruz, 2001). Pertenece a la familia Euphorbiaceae, donde el género más importante es el Manihot, con una diversidad de más de 5.000 variedades en el mundo (Cevallos y De la Cruz, 2001). De ella se aprovechan las raíces, conocidas como tubérculos en forma fresca, utilizadas en la obtención de productos transformados, tales como casabes, chichas, caguanas y fariñas; éste último producto es originario de la región amazónica colombiana y brasileña” (Acosta –Muñoz 2012:421).

25 “Los Ticuna aprendieron de los Tupí la tecnología para la elaboración de la fariña (masa de yuca seca y tostada al calor, con consistencia granulosa y crocante), una de las principales fuentes de comercio e ingresos económicos. Los Ticuna, como habitantes de las zonas de várzea en el río Amazonas, desarrollaron cultivos acordes al medio natural y técnicas de guardada de yuca (enterramientos) en épocas de aguas altas, que aprendieron de los Omagua (Meggers, 1996). Estas prácticas de conservación permiten a este pueblo disponer de masa de yuca para producir sus alimentos, mientras los suelos están disponibles para desarrollar un nuevo ciclo agrícola (Ibid.:422)”

(é)²⁶ o genipa. “La pintura de huito tiene un campo simbólico extenso: identifica a la etnia con sus antepasados míticos (...). Para los tikuna el huito representa la fruta a través de la cual fue posible la creación de la Gente *Màgutá*, el pueblo del origen del mundo que fue pescado por el Dios Padre *Yoí* en la quebrada *Ewaré*”²⁷ (Camacho 1996:147). Históricamente se sabe que los ticuna mantuvieron contacto con los yaguas, con grupos tupís como los omaguas y con grupos Pano como los Mayorunas. A la llegada de los conquistadores, los ticuna habitaban la tierra firme en cabeceras de los afluentes del Amazonas; se reconocía la calidad del curare²⁸ que fabricaban y eran los enemigos de los poderosos Omaguas de las orillas y las islas del Amazonas. Siguiendo a Montes, “la etnia ticuna logró no sólo mantener sino ampliar su territorio primitivo, y esto en el contexto de guerras y las catástrofes demográficas del valle del Amazonas entre los siglos XVII y XVIII” (2004:viii). Actualmente son una población numerosa que incorpora procesos de cambio cultural y socioeconómico. En Colombia los ticuna ribereños viven en resguardos indígenas compartiendo territorio con la etnia Cocama, Yagua y Uitoto. Sobre los ticuna existen diversos trabajos de investigación, desde estudios etnográficos como los de mitad del siglo XX con Kurt Nimuendaju (1952) hasta trabajos más actuales y muy destacables como los de Jean-Pierre Goulard (1994-1998-2009), Carlos Gilberto Zárate (1998), Oliveira Filho (1988-1990), Hugo Armando Camacho (1996-2005), los estudios lingüísticos de María Emilia Montes (1991-2004), entre otros.

Es importante destacar que la gran Amazonia es un territorio donde coexisten muchas lenguas aisladas junto con lenguas de “estirpes de proyección regional y local” (Landaburu 1993) y grandes familias americanas (Arawak, Caribe, Tupí, Pano, Jê e incluso el Quechua, representado en varios dialectos de selva). De acuerdo a la descripción básica y preliminar de la morfosintaxis de la lengua ticuna que realizó Montes (2004), se puede decir que: lingüísticamente el ticuna es una lengua aislada con influencias Jê y Pano; que como otras lenguas de la gran región amazónica “es una lengua tonal, con un sistema de vocales similar al de las lenguas Tukano. En su vocabulario se detectan fácilmente prestamos Tupí y algunos quechuismos” (Montes 2004:iv)²⁹. Al respecto hay descripciones fonológicas y morfosintácticas hechas sobre puntos geográficos precisos en Colombia³⁰, Brasil y Perú (Anderson, Facó-Soares, Montes).

Dentro de los 116 kilómetros de cauce del río Amazonas concernientes a Colombia, encontramos varias islas y asentamientos étnicos constituidos por diversas comunidades indígenas de ascendencia Ticuna³¹, Uitoto, Yucuna, Bora, Tanimoca, Ocaina, Macuna, entre otras. Del mismo modo, existen poblados de mestizos como los habitantes actuales de la tri-frontera en Leticia (Colombia), el municipio de Tabatinga³² (Brasil) y Santa Rosa (Perú). Estas características geopolíticas brindan al paisaje social una movilidad y unas dinámicas culturales específicas, dentro de las cuales se enmarcan todos los procesos, incluso los referentes a la creación artística, tema que enmarca en un panorama más extenso a las artes indígenas como la invención de una alteridad que implicará en un discurso hegemónico la construcción de los

26 “Árbol de madera dura y flexible que crece en tierra firme. Su fruto tiene una pulpa blanca, comestible cuando esta maduro, utilizable para hacer la chicha. La tintura que suelta la fruta, cuando esta verde, es utilizada por los indígenas para teñir el cuerpo, telas y otros objetos” (Camacho 1996:147).

27 Según el mito, los ticuna se formaron de la mezcla entre la pulpa rallada del huito y el cuerpo trozado del Dios Ipi (Anexo 1).

28 “El Curare. (*Chondrodendron tomentosum*, *Menispermaceae*, *Strychnos jobertiana*) es una sustancia pastosa de color parda extraída de diversas especies del género *Strychnos toxifera* que abundan en la cuenca del Amazonas. Esta sustancia era utilizada ya por pueblos indígenas de América del Sur, África, Asia y Oceanía con el que empozoñan untando sus flechas para inmovilizar a sus presas”. Consultado en <http://herbolaria.wikia.com/wiki/Curare> el día 22 de septiembre de 2014 a las 10:09.

29 Es importante resaltar que yo no hablo la lengua ticuna, sin embargo a lo largo del trabajo de campo estuve trabajando con el señor Leonardo Ahué, quien fungió como traductor tanto de manera oral como escrita de la lengua tonal.

30 En el Amazonas existe una población total de 67.726, según el censo del DANE del año 2005. El departamento se compone de 2 municipios; Leticia y Puerto Nariño, y de 9 corregimientos; el Encanto, la Chorrera, la Pedrera, la Victoria, Miriti-Paraná, Puerto Alegría, Puerto Arica, Puerto Santander y Tarapacá.

31 Todas las etnias, a excepción de los ticuna, provenientes de los sistemas interfluviales de los ríos Putumayo y Caquetá y sus afluentes, cuyo éxodo fue provocado por los devastadores procesos extractivos de recursos naturales durante el siglo pasado.

32 Municipio (Prefeitura) de la Región del Alto Solimões del Estado del Amazonas.

estados nacionales. Así como menciona Miguel Olmos: “Independientemente de los valores estéticos de las artes indígenas, éstas (...) son (...) un soporte ideal para la reivindicación nacional” (2011:94).

Por tanto, será nuestra tarea aterrizar en el mundo ticuna ya sea exterior, interior, superficial, profundo, superior, inferior, público y privado; para lograr tener un acercamiento a su lenguaje más poderoso: la música y lograr develar lo que sus trajes-sonoros nos están transmitiendo en cada puesta en escena.

1.2. VIVIENDO COMO INMORTALES (*ü-ünegü*)

Para adentrarse en el pensamiento de los ticuna es preciso considerar cómo se representa lo que constituye un ser, y, de esta manera, cómo ese individuo interactúa con los seres humanos y no-humanos a través de los cantos en el tiempo y el espacio. Es importante resaltar que “la sociedad ticuna se inscribe en un pasado que es continuamente valorado, cualquiera que sea el interlocutor; la referencia a un tiempo ‘pasado-presente’ es explícita y en él se incluye la época actual” (Goulard 2009:37). De este modo, su historia y memoria sonora están determinadas por los procesos sociales³³ que se han venido desarrollando entre pasado cosmogónico y presente histórico.

Los ticuna se reconocen como *du-ûgü* que significa gente,³⁴ incluyendo dentro de este término a especies animales y vegetales “que al igual que los humanos son *stricto sensu* seres que han perdido los rasgos de su apariencia humana que han tenido en un estado anterior. Se trata de especies antropomorfas que poseen todos los atributos humanos, hasta un cuerpo físico, visible en ciertas oportunidades” (Goulard 2009:65). La presencia de estas entidades se hace evidente en las caminatas en la selva, en las cacerías, en lo profundo del monte, en el entorno del ritual y en los sonidos de los cantos. De esta manera, en el sistema de los ticuna, toda planta, animal o humano conlleva una misma concepción del Ser, en la medida que se “presupone la existencia de un orden de símbolos, de una lógica de representaciones y de un dispositivo ritual que le asignan un lugar así como un rol en la sociedad” (Rabain-Jamin en *Ibid*:65).³⁵

Es así como dentro de la clasificación de *du-ûgü*, los ticuna incluyen al conjunto de humanos no-visibles³⁶, los cuales según la ideología ticuna entran en una oposición entre los mortales (*yunatü*) y los inmortales (*ü-üne*). Los *yunatü* conocen la muerte pero se encuentran en un estado de ‘inmortalidad perdida’ a causa de la transgresión de comportamientos prohibidos. Los *ü-üne* son también humanos pero no conocen la muerte, según unas normas aparecen o desaparecen. Del mismo modo, este concepto de *ü-üne* abarca también a los ‘padres’ de los animales, a los demonios-entidades (*ngo-ogü*) y a los ‘seres pescados’ (*pogüta*). En términos de la socióloga Reyna Carretero, podríamos decir que los ticuna son una “Comunidad hospita-

33 Se retoma el concepto de “memoria colectiva” de Halbwachs que hace referencia a los recuerdos y memorias que atesora y destaca la sociedad en su conjunto. La memoria colectiva es compartida, transmitida y construida por el grupo o la sociedad “Debe haber suficientes puntos de contactos para que cualquier recuerdo del recuerdo más profundo para nosotros pueda ser reconstruido sobre una base común. Un recuerdo no se gana mediante la reconstitución de la imagen de un evento pasado con sólo una pieza. Dicha reconstrucción debe comenzar a partir de datos o concepciones compartidas. Esta es la única manera de entender cómo un recuerdo es a la vez reconocido y reconstruido” (1980:31).

34 “En tupi, ypi es la cabeza de generación (Guimaraes en Goulard: 44). En su diccionario, (Boudin en Goulard:44) traduce lpi por ‘principio’, es decir ‘entrada o comienzo’. Este préstamo cuestiona el origen de este término ¿resulta del contacto con los Tupi? Quizás hubo una sustitución de un término anterior olvidado hoy, al igual de Ngutapa muchas veces reemplazado hoy en día por el de Tupana, sin que tenga necesariamente una relación con los movimientos religiosos.” (Ibid.)

35 Como describe Goulard (2009:45): “los hijos de Ngutapa pertenecen al clan de un pájaro cuando el tintin es un animal terrestre, fraccionamiento que anticipa la distinción entre mitades”. Dichas mitades serán evidentes en el modelo de las prácticas sonoras ticunas que se explicará en el siguiente capítulo en el cual cierta música está dirigida a los clanes con plumas y sin plumas.

36 Dichos seres “no tienen forma visible permanente, lo que no significa que no la posean. Esta invisibilidad es relativa: existen descripciones personalizadas de sus manifestaciones físicas, elaboradas por los que han tenido la oportunidad de encontrarlos en el monte” (Ibid.)

laria”³⁷, los ticuna están abiertos no sólo a los seres humanos, sino a los no humanos, incluso a los mortales y a los inmortales, estando todos en el mismo nivel de jerarquía. Enfatizamos que en el mito de origen (anexo 1)³⁸, *Ngutapa* el padre creador y sus hijos quienes son los héroes culturales de los ticuna, después de formar la tierra pescan a *Ipi* convertido en masa con los sábalos del río y los convierten en gente verdadera. “Y de ahí nosotros fuimos transformados porque nosotros somos de la masa de *Ipi* y nuestros cercanos son los negros (*wawe*). Y de ahí, los sábalos (*ngechi*) (*Brycon sp.*), como había bastante. Pero eso no era pescado, sino era gente (*du-ûgü*)” (*Ibid*:406). Por tanto, “la noción de *û-ûne* significa, antes que todo, un estado que comparten los humanos mortales en situaciones particulares” (*Ibid*:66). El único ser mortal que tiene un potencial inmortal y por ello puede aproximarse a ellos es el chamán (*yu-ükü*).

Autores como A.C. Taylor (1992) han abordado el tema de “los modos de tratar el ser” o “la producción de las personas”. Los ticuna conciben el ser como un constructo de tipo biológico. “Se construye, se fortalece, hasta alcanzar un estado de madurez en el que se asegura la producción de nuevos seres” (Goulard 2009:67). En las modalidades de constitución del ser ticuna (*du-û*) se da una atención particular a los procesos “biológicos *versus* indígenas” que definen sus componentes: alma (*a-e*) y espíritu (*ma-û*) por medio de los cuales se activa el principio corporal (*ma-û*), principio vital (*a-e*) y principio energético (*pora*) “lo que se considera que forma el fondo del ser, y al mismo tiempo lo que constituye la naturaleza de un ser” (Lalande en *Ibid*:67). Se va adoptar el término de ‘principio’ en el sentido de “conjunto de proposiciones, directrices, características a las que todo el desarrollo ulterior debe estar subordinado” (*Ibid*). Por tanto, el ser ticuna se construye por el crecimiento de su *pora* (sabiendo que el *pora* es la energía, la fuerza de la que está provisto todo ser, sea humano, no-humano, visible o no-visible) hasta poseer la cantidad suficiente que permite la reproducción del ciclo vital, asegurando así el principio vital bajo la noción de *ma-û* que constituye el principio corporal o su identidad.

Las comunidades ticuna son originalmente de tradición de masato (*a-e*), por lo cual en torno a la preparación del mismo, se lleva a cabo diversas actividades de origen ritual, ceremonioso y lúdico que se denominan masateadas. El masato es consumido a ritmo de bailes, acompañado del tambor *tutu*³⁹, instrumento membranófono elaborado en madera del árbol *enu* o del palo rastrojero *duuru*. Según Goulard “toman masato (*a-e*), bailan (*puracy*) y cantan (*a-e*) para fortalecer su *pora* ‘principio energético’ (...). Sin embargo, no es solamente el consumo en sí el que tiene valor, sino el estado de ebriedad que produce y que lleva a establecer, a través de los cantos, un modo de relacionarse con las entidades del entorno”. Es interesante como la traducción del término (*a-e*) designa tanto la palabra masato, como canto, ‘principio vital’ y alma.⁴⁰

Por otra parte, los ticuna aprecian el cuerpo como la materia visible, resultado de la actividad de otros componentes que están en interacción y sin los cuales no se podría tener existencia. “Nosotros: seres humanos, tenemos tres de ellos: el cuerpo *ûne*, el principio vital *a-e* y el principio corporal *ma-û*. Exposición que podría sintetizar la concepción ticuna del Ser, como

37 “La comunidad hospitalaria es una respuesta a la ansiedad y ‘fatiga del sí mismo’, a la indigencia originaria, a la falta fundante que genera la ‘grieta matinal’, la insatisfacción infinita que sólo puede curarse a través de la comunidad con el Otro” (Carretero 2012: 19).

38 A lo largo de este capítulo develaremos el ser y el hacer ticuna apoyándonos en su mitología y haciendo referencia constante a la etnografía misma.

39 Según Goulard (1994:421), el término *tutu* es de origen tupí, y significaría ‘batir’ o ‘tamborear’ de lo que infiere sería un préstamo cultural.

40 Para esta investigación vamos a tomar los planteamientos teóricos de la constitución del ser Ticuna de Jean-Pierre Goulard (2009) que se exponen en su libro: Entre mortales e inmortales. El ser ticuna de la Amazonia. Lima: Ed. Centro Amazónico de antropología y aplicación práctica.

el ‘cuerpo de los afectos’” (*Ibid*:68). Con respecto a este último punto, Montes señala que la denominación ‘cuerpo de los afectos’ “está conformada por el hecho que en el relieve (*saillance* en francés) de la expresión del afecto en la lengua ticuna, y en general la predisposición, el locutor expresa su afecto a su interlocutor a través de una construcción verbal diferente de las demás construcciones verbales transitivas y exclusivas” (2004:142-3), lo cual es un concepto esencial para que luego entendamos porqué la ritualidad indígena, y en este caso en específico la ritualidad ticuna, no se puede dar sin esa “otra” construcción verbal que produce el canto (*a-e*) y que tiene implicaciones directas en el principio vital (*a-e*) y en la reproducción misma del ciclo vital.

1.3. SIGUIENDO EL CURSO DEL RÍO *Eware* ⁴¹

A pesar de las transformaciones de orden político, social, cultural y económico a las que está sometida esta sociedad, una minoría de adultos mayores se explican su presente con un pasado mítico, con un pasado cantado que toma fuerza cuando los reactualiza como comunidad indígena ticuna. Las narraciones míticas vienen a construir la memoria y la historia de este grupo indígena en un continuum de hechos que componen un tiempo lineal, el cual se inscribe en una contemporaneidad y una proximidad temporal tal, que a veces, es difícil distinguirlas. “El tiempo lineal que corre de manera irreversible está agregado a la noción de vida y de muerte se combina en otra concepción del tiempo, la del tiempo cíclico, de la eterna repetición, vinculado al regreso de las estaciones, de las efemérides celestes, al simple amanecer del sol cada mañana” (Lochack en Becquelin 1993:30). Este pensamiento dual del tiempo coexiste y converge en la mayoría de la cosmovisión ticuna y el cual está evidenciado en su música.

La reelaboración continua de los cantos como relatos, logra una intertextualidad⁴² del pasado y el presente para asegurar el futuro de la comunidad. “Algunos hechos recientes se cuentan a través de una clave de percepción de los héroes míticos que podría pensarse como parte del universo cotidiano” (Goulard 2009:37). Aunado a lo anterior dice Landaburu: “el tiempo es para los ticuna ni un pasado, ni un irreal, sino un presente definido de experiencia directa, construcción utilizada en general para los acontecimientos que se acaban de ver cómo se desarrollan y, por consiguiente, la realidad es todavía actual” (1993:157). Del mismo modo, en la memoria y la historia amerindia estará presente el “tiempo mitológico”, el cual al igual que el pasado y el presente en un continuo juego de posiciones, construyen hoy por hoy las experiencias de vida ticuna.

No se puede hablar de una organización de sociedad, de rituales, o de música ticuna, sin hablar de ese “tiempo-palabra mitológico (*ore*)” que ha permitido elaborar las reglas y explicar las transformaciones y posturas del presente, y el cual está siempre dialogando con ese “tiempo-palabra reciente (*ga*)”. Para esta investigación me permitiré fusionar los conceptos

41 Río mítico donde viven los que conocen el estado inmortal (*ü-üne*). “Lugar sagrado donde están los *w w dē*, lugar sagrado del pueblo ticuna” (Montes 1991:14).

42 Concepto propuesto a principios del siglo XX por Mijail Bajtín, en el cual un texto (oral o escrito) se relaciona con otro texto (oral o escrito) a través de una diversidad espacio-temporal. En esta investigación lo integraré del mismo modo que Steven Feld lo incorpora en su investigación con los Kaluli. “Yo uso ‘intertextual’ descriptivamente en el sentido de una relación donde el Carácter del discurso espacio-temporal de múltiples expresiones de voz es índice de un proceso emergente como un texto cohesionado” (Feld 1995:90).

de “tiempo-palabra mitológico (*ore*)” y “tiempo-palabra reciente (*ga*)” en tiempo-canto; ya que el canto ticuna nos transporta a un tiempo no determinado y a un espacio que tiene la potencialidad de un *aleph borgiano* en el que se contempla el mundo y todo ocurre en un mismo punto sin superposición y sin transparencia.⁴³

Antes de abordar los diferentes conceptos en los que centraré el discurso del sonido en la sociedad ticuna, quiero insistir en el “tiempo-palabra mitológico” en el que viven los ticuna y en el que únicamente se pueden definir como tal.

1.4 LA MEMORIA DE “AQUEL TIEMPO”

Después de convivir con la multiplicidad de nacionalidades turísticas en Leticia, la capital del departamento del Amazonas, tratar de entender el *portuñol*⁴⁴ de los brasileros y escuchar por 87 Km. vía fluvial el motor del “rápido”⁴⁵ que conduce desde Leticia hasta Puerto Nariño, las personas finalmente llegan a un espacio sónico rural. Es claro el sonido de los pájaros, del viento, de las gotas del agua del río Amazonas mezclándose con agua del río Loretoyacu, de las redes de pescar y por supuesto de la diversidad lingüística que existe en un municipio con 5.490 habitantes entre etnias Ticuna, Cocama y Yagua (entre otras).

En las calles de Puerto Nariño cualquier visitante es por completo ajeno a la cultura ticuna, un forastero más, salvo que cuente con la fortuna de ser invitado al interior de una vivienda, de una familia nativa. Hasta el momento de mi encuentro con Doña Albita, no sabía quién era mestizo, ticuna, yagua o cocama; todos visten de una manera común, todos hablan español y todos tienen una cultura pública similar. Pero el hecho es que cuando tienes la fortuna que te abran las puertas de su casa, de su espacio privado, y empiezas a escuchar el “otro” idioma que hablan con sus hijos y nietos, escuchas sus cantos y presencias sus rituales. Sólo entonces sabes que estás frente a un “sentido ajeno”, frente a una otredad que te está enseñando un mundo posible desde otra perspectiva, desde “otro” tiempo que no entiendes si es fantasía o es realidad, si es memoria o es historia, si es falso o verdadero. Sólo sabes que en esta cultura todo se vive, se escribe, se dice y se canta con base en el mito de origen que cuenta la vida de “aquel tiempo” (*yeguma*).

Luego de muchas noches y días escuchando los cantos que narran los mitos ticuna se puede comprender que “ese mito” de origen no tiene una única versión⁴⁶, no surge por un eventual comienzo del mundo, no se desarrolla en un tiempo determinado; es precisamente aquella narración que fundamenta el establecimiento de un orden y le da coherencia a la sociedad humana y no-humana a través del nacimiento de los irreconciliables gemelos míticos (Joi e Ipi) que inician la transformación de un estado general indiferenciado, inestable, a uno que se pone en orden, estable; y que hoy por hoy dichos mitos responden diversos cuestionamientos del mundo ticuna, incluso aquel en el que está centrada esta investigación: ¿Por qué el devenir ticuna se convierte en ser ticuna a través de los cantos?

43 Realizo la comparación ya que los cantos ticuna al igual que el cuento del argentino Jorge Luis Borges: el Aleph (1997), evidencia una ruptura en la lógica de la realidad y propone una distorsión del tiempo y el espacio.

44 Palabra que define el hecho cotidiano de mezclar los idiomas portugués y español en la ciudad de Leticia.

45 Lancha motora pequeña diseñada para desplazarse rápidamente en el río Amazonas.

46 Enunciación que nos hace reflexionar y tomar como punto de discusión para el segundo capítulo la multiplicidad de las memorias. Parafraseando a Halbwachs: hay tantas memorias como personas, la naturaleza de la memoria es múltiple; pues no existe una memoria, en este caso no existe un único mito de origen, no existe un único canto; existen tantas versiones cantadas de mitos como las mismas cantadoras de mitos. Al respecto Elizabeth Jelin comenta: “En cualquier momento y lugar, es imposible encontrar una memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado, compartidas por toda una sociedad. Pueden encontrarse momentos o períodos históricos en los que el consenso es mayor, en los que un <libreto único> del pasado es más aceptado o aun hegemónico. Normalmente ese libreto es lo que cuentan los vencedores de conflictos y batallas históricas. Siempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas, en la resistencia en el mundo privado’ en las “catacumbas” (Jelin 2002: 5-6).

La mitología ticuna enuncia situaciones que se desarrollan fuera de un tiempo indeterminado, evidencia el caos previo a la llegada de los héroes míticos que rescatan la tierra del descontrol y que justo con el nacimiento de los gemelos se da el momento en el cual se empieza a organizar el universo. “El mito expone el modelo primordial que organiza la cosmología y las relaciones entre humanos y no-humanos, y demuestra el esfuerzo para pensar el orden” (Goulard 2009:41). Es por ello que claramente doña Albita decía: “preste atención porque le voy a cantar la historia de nosotros”, porque el mito de origen asegura la coherencia a la sociedad ticuna y a su entorno, porque en él están concentradas todas las reglas y situaciones que dan sentido a la vida ticuna. Afirmación esclarecedora de una historia milenaria y de vital importancia para la supervivencia de toda una cultura, pero es justo aquí cuando surgen diferentes interrogantes: si el mito de origen es tan decisivo en la pervivencia de esta cultura, ¿por qué dichos mitos deben ser cantados?, ¿Cuál es la diferencia entre transmitir la historia de una forma oral a una forma cantada?, ¿Qué es el canto para estas culturas cuyas tradiciones más antiguas y esenciales están concentradas en mitos cantados?, y finalmente si es una historia de vida, ¿por qué dichos cantos nunca son los mismos y siempre están en continua transformación?, ¿Cuál es el “código secreto” de las estructuras de los cantos míticos que permite que exista una sola historia con varias memorias sonoras?, acaso ¿en su memoria sonora está resguardada la ontología de su ser ticuna?

Cuenta y canta doña Albita que “en aquel tiempo la tierra no estaba madura, la tierra era verde (*do-ü*)”, era el tiempo de la inestabilidad pero a su vez de la unidad, todos eran uno.

Le voy a contar de la mitología, cual es el más importante para nosotros, y que cuando uno conoce pues es algo que llega en el profundo del corazón de uno, del pensamiento de uno es desde el origen de nosotros, desde el principio del mundo, porque nosotros los ticuna desde el primer tiempo no habíamos, el mundo sí ya hubo pero después no habíamos todavía ni siquiera los clanes, ni siquiera el alimento que nosotros vivimos hoy en tiempo ni siquiera se conocía como se tenía que empezar a vivir.

La tierra estaba habitada por plantas y animales, pero también por entidades. Los ticuna saben que ellos no existían como tales. Sin embargo, todos dicen que los que poblaban esta tierra ya eran “seres vivos” (*du-ûgü*) sin distinción de especies, así lo narra el esposo de doña Albita, el señor Leonardo Ahue: “en aquel tiempo, se hacían más fáciles las tareas de la tierra, antes que la abuela quemara todo, los árboles eran *du-ûgü*”. En consecuencia, Goulard dice que “los árboles que hoy existen son “caducos” (*na-~i chikü*) y son la representación de las especies desaparecidas, pero guardan especificidades de los grandiosos árboles anteriores. Es un recuerdo del estado primordial que los ticuna, debido a que les fue sustraído, sólo pueden conocer por la ‘palabra” (2009:42). Como complemento a la anterior afirmación es pertinente mencionar que los ticuna conocen y transmiten su historia no sólo por la “palabra”, sino por la palabra que es “cantada”, ya que al cantar el tiempo se convierte en tiempo-canto, aquel que

evoca “aquel tiempo” y lo trae al presente para poder ser, para poder despertar en “otra voz” y en “otros oídos”.

Por otra parte, si bien estamos hablando del recuerdo, también hay que hablar del olvido. Como menciona Janet: “La <memoria contra el olvido> o <contra el silencio> esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos), es en verdad <memoria contra memoria>” (2002:6). Así como existen diferentes versiones de la mitología ticuna también existen diferentes versiones de cómo y porqué se debe olvidar ser indígenas, hablar la lengua, cantar, hacer rituales y por supuesto hablar de mitología. La mayoría de descendientes de las abuelas cantadoras no hablan la lengua y mucho menos cantan los mitos. Ellos mencionan que no quieren ser “estigmatizados como indios”, no quieren ser “maltratados y rechazados”. El hecho de vivir en una zona fronteriza y por ende plurilingüe, hace que las identidades se refuercen cada vez más o por el contrario se debiliten hasta fusionarse en un mismo modo de vida. Para la gran mayoría de jóvenes ticuna es mejor pasar desapercibidos que hacer evidente que son indígenas y que tienen sus raíces en los mitos. Muchos de ellos retoman la historia patria de aquel “libertador” que está escrita y dejan en “el olvido” su lengua, sus rituales, sus cantos y sus mitos por ser tradiciones orales contadas e “inventadas por abuelitas”. Es como se siente Barthes cuando es fotografiado, “cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de «posar», me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (Barthes 1989:41). Cuando el ticuna se siente observado, analizado y estudiado tiene el poder de cambiar, de “posar” como quiere ser en su imaginario, refuerza aquello que quiere dejar como memoria y borra lo que quiere dejar en el olvido; de tal forma que escribe la historia que no quiere que se vuelva a repetir.

Del mismo modo, los ticuna están plenamente consientes que al contar su historia a un antropólogo, un etnomusicólogo, un sociólogo o cualquier tipo de “chismoso” que quiera saber de su vida; se están presentando con un motor de transformación que exige una “historia de las miradas”, y justo en su papel de narrador de su propia historia puede ver esa transformación sutil de mirarse en una transformación menos sutil de la forma de comprenderse: “es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de la identidad” (Barthes 1989:44). Esa “historia de las miradas” será asimismo, una presentación de todas aquellas voces del pasado que se han reactualizado generación tras generación contando los mitos, y que aunque no se haya estado allí, se cuenta como si se hubiera vivido. Como diría Halbwachs, “nuestras memorias permanecen colectivas incluso cuando nuestros recuerdos más profundos los hayamos vivido a través de otros o sólo estemos pensando en estar participando en los eventos o sólo estemos mirando las cosas que nos evocan las memorias. En realidad nunca estamos solos” (1980:23).

En este sentido, “las memorias” de la mitología ticuna están relacionadas a cada una de las historias de vida que tengan las personas que las transmiten a través de los cantos que se realizan en el ritual. Será así como los ticuna estarán escribiendo “sonoramente” su “memoria ri-

tual”.⁴⁷ “La memoria ritual interpreta la experiencia individual y la constituye como memoria del grupo y de esta manera retiene aquellos aspectos que el mito no integra” (Orobitg-Canal 1993:45).

Por tanto “su” mito de origen será un conjunto de haces de relaciones en tiempo, espacio, voces y seres. Cuatro fuerzas, “cuatro imaginarios que se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte” (Barthes 1989:45). Por tanto, cada vez que se canta un mito no sólo se está reviviendo una memoria sino se está transformando y haciendo presente ese pasado cosmogónico, transformándose en tiempo-canto.

Pero si dichas “memorias” de la mitología ticuna están relacionadas a cada una de las historias de vida que tengan las personas que las transmiten, también estarán ligadas a los lugares por donde los seres humanos y no-humanos estén transitando. El río es desde un lugar vital para la pesca, el transporte interfluvial y la comunicación entre las diversas comunidades, hasta un “lugar de memoria” (Nora 1989) para trasladarse a la “madre ancestral” como es la anaconda de donde salieron todos los Uitoto, o incluso convertirla en aquella “serpiente líquida” (Domínguez 2005) por dónde venían nadando todos los sábalos que luego se convertirían en gente. Cuando uno está caminando por el monte con un ticuna o cualquier indígena de la región que conozca realmente la “ciencia concreta” de su selva, no parará de contarle historias de cada una de las hojas, de los árboles, de los animales, de los seres que no se ven en el día y de aquellos que no se ven en la noche. Para ellos cada hoja por cualquiera que parezca será un “lugar de memoria”. Pierre Nora diría que “*los lieux de mémoire*, son lugares donde la memoria cristaliza secretos que en uno mismo han ocurrido, en un momento histórico particular, un punto de inflexión donde la conciencia de una ruptura con el pasado está ligado a la sensación de que la memoria ha sido convertida -pero desgarrada- de tal forma que plantea el problema de la realización de la memoria en ciertos sitios donde persiste un sentido de continuidad histórica. Hay *lieux de mémoire*, sitios de memoria, porque ya no son ambientes de *mémoire*, entornos reales de la memoria” (1989:7).

Es así como la mitología ticuna es un presente actual que está vivo cada vez que se canta, que se dice, que se baila. Ese “aquel tiempo” es contenido y continente de significados de individuos que hacen parte de una comunidad, de un hacer social que conjunta el tiempo y el espacio en una historia relativa y en “unas memorias” subjetivas. Termino este apartado con una cita de Nora que hace explícita la diferencia de los términos y nos ayuda a reflexionar acerca de la historia de los ticuna como una historia escrita y la memoria ticuna como una memoria cantada.

La memoria y la historia, lejos de ser sinónimos parecen ahora estar en una oposición fundamental. La memoria es la vida, nacida en sociedades fundadas en su nombre vivo. Está en permanente evolución, abierta a la dialéctica del recuerdo y el olvido, inconsciente de sus deformaciones

47 Carlo Severi, a partir del análisis de un ritual chamánico entre los cuna de Panamá, nos propone esta nueva figura antropológica: la “memoria ritual”.

sucesivas, vulnerable a la manipulación y la apropiación, susceptible de ser tiempo latente y revisada periódicamente. La historia, por otra parte, es la reconstrucción, siempre problemática e incompleta, de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno perpetuamente actual, un vínculo que nos une al presente eterno; la historia es una representación del pasado. (Nora 1989:8).

1.5. LOS HOMBRES FUERON PESCADOS

Desde varios autores se llega a la idea que el mito de origen ticuna tiene elementos prestados de comunidades vecinas o las mismas comunidades mestizas que existen a su alrededor. Sin embargo, al igual que los mitos recopilados por Lévi-Strauss en sus mitológicas, el mito ticuna también participa de un fondo común de conocimiento amerindio que se encuentra en las tierras bajas amazónicas y que asegura, como dice Juillerat (1995:32-3), “el establecimiento progresivo y secuencial de un conjunto de significaciones a partir de situaciones aparentemente desordenadas, pero que, todas reunidas, presentan la coherencia de la futura sociedad”.

Ipi empieza a preguntar: “los pescados ya están buenos... ¿no?, ¿podemos sacar? si ya se pueden sacar, sacámosle, bueno, por último aceptó *Joi* y se fueron cuando empezaron a pescar ninguno de los sábalo quisieron coger la carnada que pusieron al anzuelo que era la yuca⁴⁸ pero como echaron lombriz o maíz, amarraron el maíz la pepita y lo botaron hasta que sacó todo el sábalo”. Siguiendo a Santos-Angarita (2010:312): “La verdadera gente tikuna fue pescada con yuca. Los que salieron del agua, al topar la tierra fueron transformándose en personas, en *yumatü*. Los peces al tocar la tierra fueron convertidos inmediatamente en humanos. Nos indica que el agua y la tierra son los elementos forjadores de la vida”.

Diferentes investigaciones como Nimuendajú (1952), Arias y Camacho (2005) y Briñez (2002) evidencian que la yuca se origina en el árbol de la abundancia. “Su descubrimiento, cuidado y transformación culinaria se asocia al saber de una mujer anciana y sus hijos, cuyo compañero era el pájaro que guardaba el fuego. La yuca es representada como el principio del nacimiento de las demás plantas y los seres humanos, de manera diferenciada de los animales” (Acosta-Muñoz 2012:422).

Dice doña Albita “de ahí que vino el origen de nosotros, de ahí nació porque de ahí ya se empezó a sacar a la gente”. Según Viveiros de Castro (2002), en las narrativas mitológicas indígenas se encuentran seres cuyo nombre, forma y comportamiento combinan atributos humanos y no humanos en un plano de intercomunicación permanente. En referencia a los seres humanos, estos, junto con otros seres, hacen parte del universo; los animales y/o otros seres del cosmos son considerados seres humanos de modo no evidente; y que, como tal, también son gente y se ven como personas. “En ese sentido, entre los Ticuna, la yuca es considerada ‘gente’. De acuerdo con Arias y Camacho (2005), la nominación de las variedades de yuca son recursos de la onomástica Ticuna para designar los atributos de los nombres clánicos que se

48 “La importancia cultural y alimenticia de la yuca entre los pueblos indígenas amazónicos es evidente. De hecho esta planta se encuentra ligada al acervo mítico de muchos pueblos amazónicos, a partir del origen de la aparición de la especie humana. De acuerdo con Nimuendajú (1952), Goulard (1994), Arias y Camacho (2005) y Santos (2010), a partir de los diferentes relatos circunscritos dentro del repertorio ‘mítico’, los primeros humanos (entre ellos los Ticuna) fueron pescados con carnada de yuca en el río Eware y de ella se alimentaron desde el principio (López Gárces, 2002)” (Acosta-Muñoz 2012:422).

dan a los recién nacidos” (Acosta-Muñoz 2012:422).

No obstante, como se ha mencionado anteriormente, el momento de la separación surge con el incesto producido por *Ipi* con su hermana, él y los que le siguieron se volvieron mortales (*yunatü*) y *Joi* y los que le siguieron continuaron siendo inmortales (*ü-ünegü*). Esta oposición aparece en el desarrollo mismo del mito de la creación. Siguiendo a Albert, “su narración tiene un doble objetivo: por una parte cuenta las aventuras de los gemelos míticos en una época idealizada y lamentada, por otra instituye las reglas que los seres observan hasta hoy día. La conjunción ontológica garantiza los fundamentos de la disyunción por venir” (1985:637). Continuando con esta idea, es con la transgresión de las reglas en relación a la sexualidad que los ticuna pueden existir y reproducirse, es así como se hacen mortales y solidifican la materia. “Del vapor de agua fueron creados los seres inmortales, poderosos creadores de vida. Entre los seres inmortales creados por *Mowichana* estaba *Ngutapa* y su familia; él estaba destinado a crear la sociedad, la verdadera gente, a los *yunatügü*, los que pueden morir, es decir los mortales: los tikunas” (Santos-Angarita 2010:304).⁴⁹

Como ya se ha mencionado anteriormente, la constitución del ser ticuna implica un conocimiento de las diferencias potencialidades que en él se conforman. Desde la parte física a la parte energética, los ticuna tienen bien establecido las diferencias que los conforman y cómo tienen que desarrollar cada una de ellas. Siguiendo a Reyes “El cuerpo es la conjunción de tres premisas: la primera es la conciencia del “yo corporal”, la segunda es su naturaleza socialmente construida y que encarna la dinámica de la cultura, y la tercera es que está conectado con otros cuerpos y sustancias. Una sociedad se conforma haciendo los cuerpos en los que ella existe” (2009:220).

Los ticuna saben que su cuerpo es la tierra y que la tierra es su cuerpo. Es el deslizamiento del ser mismo mediante una afinidad entre la naturaleza misma y su cuerpo. En términos Levisstraussianos se podría decir que el cuerpo es un modelo reducido de la tierra misma. Tal y como lo muestra Hugh-Jones (2013), los habitantes del Pirá-Paraná del Amazonia noroccidental viven una relación constante entre su ser y la tierra misma, llamada por la autora como *El cuerpo de la anaconda*. “La analogía entre el viaje desde el útero y el viaje de la anaconda desde el oriente se repite cuando se describe tanto el cordón umbilical como el sistema fluvial del mundo como *kana ma* ‘senderos que dan vida” (Hugh-Jones 2013:177). Es así como “la lectura del territorio es también la lectura cósmica del cuerpo” (Londoño 2003:8).⁵⁰ De este modo, al igual que los uitoto, los ticuna, cada vez que cantan a los dueños de la naturaleza, están cantando a las partes de su cuerpo exterior, ese cuerpo que es el río, el monte, el agua.

49 Al respecto existen varias similitudes con la investigación planteada por Christine Hugh-Jones en su investigación Desde el Río de Leche: “la vida y la muerte son fases que se alternan en un gran ciclo. Los muertos siempre están llamando a los vivos para que se reúnan con ellos, y los vivos siempre están pidiendo a los muertos que los socorran en los eventos rituales. Los vivos son también quienes introducen las almas de los muertos en los recién nacidos. En términos espaciales, esta alteración de vida y muerte está representada por un inmenso río circular que fluye por encima y por debajo de la tierra (2013:157).

50 Modelo conceptual en donde se muestra “en la parte inferior, los pies, en el primer nivel del flexo, estarían ubicados los sin ano, *Ngerüütägüane*; la parte de la rodilla es el nivel del segundo flexo, donde estarían los sin ojos, *Ngeetütaane*; en la parte de los muslos, en el tercer nivel, estarían los enanos, *Mechitagüane*; entre la cadera; donde están los genitales, es el cuarto nivel del mundo, aquí están los mortales, *Yunatügüane (duetägüane)*, es el mundo donde vivimos; el tórax, en el quinto nivel, es el mundo de los cóndores, *Echatägüane*; y el sexto nivel es la cabeza, donde se maneja el pensamiento, la sabiduría y el conocimiento; es donde están los *Etagüane*. La columna vertebral y la médula espinal se comunican con las otras partes del cuerpo, es el camino de la danta, es la vía Láctea; también es el río Amazonas, la parte esencial cuerpo, donde está la esencia de la cultura tikuna. Si la persona está en posición boca abajo, se verá la médula espinal como el río Amazonas; el río es la médula y la desembocadura es el cerebro; la cabeza es el océano Atlántico” (Londoño 2003:8).

1.6. Y EL TIEMPO SE HACE TIEMPO-CANTO

Internándonos en el mito, recordemos que “en aquel tiempo” *Omariyana*,⁵¹ contaba:

Mamá de Ngutapa quiso a una muchacha (mujer-avispa) que le presentó también a ellos en un trabajo, en un caminar, la entregó a Ngutapa la muchacha, entonces Ngutapa no la quiso a ella no, si con amar y por querer a la mamita sentir mucho respeto a la mamita aceptó a la muchacha pero el ser de él no lo quiso y él la invitó a la cacería y cuando él le llevo a la cacería en la selva allá le dejó castigando en la selva, le amarró y le dejó allá (...) después cuando llegó al río vio que el agua movía y entonces dijo, ahí está, tengo que encontrar, me voy a mirar y cuando él pasó se fue a mirar, buscaba por todo lado, detrás de las aletas, en los bosques en las malezas miraba por todos lados si encontraba a esa mujer y cuando él pasó en unas bajitas malezas ahí fue cuando una avispa le pico en la rodilla.

(ver mito 2A en anexos).

De ahí nacen dos pares de gemelos de sexos opuestos: *Joi*, quien es nombrado como “nuestro padre” (*tonatü*), pues fue quien pescó a los sábalos del río *Eware* y los convirtió en gente; e *Ipi*,⁵² quien es conocido como el “pícaro”. Mientras éste último crea permanentemente actos inconsiderados que ponen en riesgo la organización de la tierra, *Joi* le da una respuesta apropiada a todos los improperios que realiza su hermano, permitiendo así que continúe el proceso de la creación. En este sentido, menciona doña Albita “nosotros como indígenas que somos de allá fue que salimos de pez sábalo, ahora los paisanos uitotos y los paisanos yaguas y los omagua, los omagua dicen que ellos salieron del mismo árbol pero de diferente forma”. De este modo es como se cubren los dos polos opuestos que ponen en orden el mundo, y para nuestra investigación será decisivo comprender este modo de vivir en dos mitades en las que está inscrita de igual manera la música. A pesar que el mito no habla mucho acerca de las hermanas, serán ellas el complemento indispensable para la organización social, ya que a través del incesto entre *Ipi* y su hermana, la unión de *Mowacha* con el tintin (animal terrestre,) y la alianza entre *Techi*, (hija de *Ipi* y su hermana) con su tío *Joi*, se imponen las reglas entre mitades para alianzas matrimoniales como es el caso del matrimonio oblicuo.⁵³

Con respecto a esta “rivalidad” entre héroes positivo y negativo, Juillerat (1995:32) hace una comparación con el universo melanesiano proponiendo la siguiente idea:

51 En la selva peruana se le conoce como Topetuna, nombre que viene de la palabra topetu, que significa algo largo como un puente.

52 “En tupi, ypi es la cabeza de generación (Guimaraes en Goulard: 44). En su diccionario, (Boudin en Goulard:44) traduce Ipi por ‘principio’, es decir ‘entrada o comienzo’. Este préstamo cuestiona el origen de este término ¿resulta del contacto con los Tupi? Quizás hubo una sustitución de un término anterior olvidado hoy, al igual de Ngutapa muchas veces reemplazado hoy en día por el de Tupana, sin que tenga necesariamente una relación con los movimientos religiosos.” (Ibid.)

53 Como describe Goulard (2009:45): “los hijos de Ngutapa pertenecen al clan de un pájaro cuando el tintin es un animal terrestre, fraccionamiento que anticipa la distinción entre mitades”. Dichas mitades serán evidentes en el modelo de las prácticas sonoras ticunas que se explicará en el siguiente capítulo en el cual cierta música está dirigida a los clanes con plumas y sin plumas.

En esta rivalidad se puede ver la búsqueda de un acceso misterioso a una superabundancia localizada e inagotable, aunque condenada al fracaso (...) Cuando el objeto codiciado viene a ser simplemente la esposa del hermano mayor con quien el menor empieza una relación adúltera, un deslizamiento insensible se hace en dirección de una estructura edípica.

La localización geográfica ticuna proviene igualmente de la idea generalizada de todos los pueblos asentados a las riveras del río Amazonas, y todo depende si se está río arriba o río abajo. En el caso concreto de los ticuna, esta característica también está dada por su cosmogonía. En una parte del mito aparece *Ipi* surcando el río pues “provenía de la tierra del oro... donde quedaban cosas brillantes” (Nimuendaju 1952:129), mientras que a *Joi* se le encuentra río abajo, pues le dio la vuelta a la tierra y se fue a las raíces de la lupuna; por eso *Ipi* se le encuentra río arriba (*daukena*)⁵⁴ y a *Joi* río abajo (*tawama*). “El universo se piensa según un eje Este-Oeste, con un oriente, donde se encuentra *Joi* privilegiado y valorizado por los ticuna. Es a lo largo del tronco de la lupuna que se articulan las diferentes dimensiones del mundo de los seres. El árbol de la vida constituye la direccionalidad a partir del cual se organiza todo eje que cruce el río *Eware* donde viven *Joi* y los suyos” (Goulard 2009:46).⁵⁵

Así es como según el mito de creación de la humanidad ticuna dice que tanto humanos, vegetales como animales en un tiempo primigenio tuvieron apariencia humana y posiblemente un mismo lenguaje, punto esencial para demostrar lo que se ha postulado en trabajos anteriores: que “la música determina el tiempo ritual en el que todos los seres (sean humanos o no humanos) se despojan de las diferencias corporales que denota el tiempo ordinario y en el cual la voz cantada será <es> la presentación de la semejanza de sus almas” (García 2013:en prensa).

Con estos preceptos estamos realizando el ejercicio científico que contradice los conocimientos anteriores, en palabras de Bachelard, estaríamos frente a una filosofía del conocimiento abierta a lo desconocido.

El espíritu debe desplegarse a las condiciones del saber. Debe crear en él una estructura correspondiente a la estructura del saber. Debe movilizarse alrededor de articulaciones que corresponden a las dialécticas del saber. ¿Qué sería una función sin ocasiones para funcionar? ¿Qué sería la razón sin ocasiones de razonar? La pedagogía de la razón debe aprovechar todas las ocasiones para razonar. Debe buscar la variedad de razonamientos, o mejor aún, las variaciones del razonamiento (Bachelard 1997:143).

En este sentido es donde se pueden aplicar los planteamientos teóricos del Círculo de Eranos,

54 En dirección de donde nace el río Amazonas, como dicen en la comunidad en la “cabeza del río”.

55 Nuevamente se encuentra una similitud con la cosmovisión de los Pirá-Parana “La afirmación de que el río es el intestino del universo y las anacondas son lombrices intestinales, y la asociación entre el intestino y la piel de anaconda respaldan el modelo del eje oriente – occidente de la tierra” (Hugh-Jones 2013:312).

y en específico las ideas de Gilbert Durand, quien propone un “estructuralismo figurativo” como un medio de análisis de lo imaginario y del símbolo frente al estructuralismo formal que se desarrollaba en la época. Para cumplir con el objetivo de esta investigación, no sólo bastará con tener una etnografía de los hechos externos de la cultura ticuna, será imprescindible aproximarnos a las estructuras imaginarias de su contexto. Para ello, tomaremos como una de las herramientas la “hermenéutica simbólica” que por medio de la “mitocrítica” y el “mitoanálisis”⁵⁶ se ofrecerá como una alternativa teórica y metodológica para este fin.

Siguiendo el curso del conocimiento del ser ticuna en la música, se toma como postulado la interpretación de la misma como *modo de ser y modo de conocer* a través, no del “símbolo”, sino del sonido.⁵⁷ Por tanto, es el canto ticuna el médium que permite al hombre comprender al otro, y al mismo tiempo, comprenderse a si mismo; será el tiempo-canto el encargado de hacer seres capaces a los ticuna, para vivir la unidad del tiempo cosmogónico-real, lo corporal-natural, la espacialidad arriba-abajo e incluso la unidad de géneros mujer-hombre en un mismo canto.

56 Durand, Gilbert (1993), *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Figuras míticas y aspectos de la obra. Barcelona, Anthropos.

57 Se desarrollará con mayor precisión el caso de la música misma y los sistemas musicales en el siguiente capítulo, sin embargo es importante resaltar como dice María Eugenia Londoño “Cada pueblo crea todo un corpus sonoro y simbólico pleno de sentido hasta constituir sistemas musicales bien diferenciados unos de otros, que están absolutamente relacionados con lo que las comunidades piensan, sienten y hacen” (2003:8).





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



02

CHÜRÜNE Y LA DRÍADA

*Ella cantó así la muchacha la hermana de Joi
entonces que es que dijo: abuela nos vayamos
de aquí mi hermanito ya murió nos vayamos
entonces se fue. Se fue y se fueron caminando
entonces hermano que hacemos aquí ya sucedió
algo por causa de ti culpa tuya ahora hagamos
nuestra flauta bueno él soplo la flauta que Joi
hizo flauta Iyi también empezaron a tocar.⁵⁸*

58 Fragmento del mito de origen: canto de /pi. Alba Lucia Cuellar del Águila clan cascabel (Ver mito 3C).

CAPÍTULO 2

CHÜRÜNE Y LA DRÍADA

Siguiendo el curso de la inmersión en el universo Ticuna, presentamos en este apartado, algunos de los temas principales de su modelo sonoro. La multiplicidad, el intercambio frente a la conservación de la esencia aun en la transformación; la relación sonido, cuerpo, alma que interactúa con los principios corporal, vital y energético tratados anteriormente, así como el conocimiento y reflexión en torno al ritual de la pelazón, a través de la etnografía ya analizada, son los tópicos que proponemos como piezas fundamentales en este punto en aras que puedan motivar al lector a ir construyendo su propio esquema de aprendizaje y abran las puertas a la discusión para generar nuevos enfoques.

Así, con la intención de describir su proceso, los instrumentos que se utilizan en su realización, los cantos que se entonan, su función, los objetivos, las danzas, el papel que juega cada uno de los que en él participa y cómo estos elementos se conjugan para develar su razón de ser y buena parte de la cosmovisión de esta etnia, estudiaremos detenidamente el ritual del *wöre-kuchiga*, la celebración de la pubertad femenina que se traduce en elemento de reivindicación e identidad, de diferenciación de los ticuna.

El estudio del papel de los clanes y la pertenencia a cada uno de ellos como la característica primordial y condición para existir de los ticuna, marcará el camino para entender la dualidad, la multiplicidad que trasciende y se hace palpable en los cantos como conductos para hacer inmortales las voces de los seres a través del sonido, y definir cómo identidad y diferencia se manifiestan en su arte sonoro; en este sentido se analizará el *naga*, la corporalidad sonora de la cultura Ticuna que presenta a los espíritus que sin cuerpo, pero inmortales a través de su canto, aparecen en el ritual.

De la misma manera nos ocuparemos de la triada mito, danza y canto, que, aplicada en el ritual en comento da cuenta de la relación que establecen estas áreas del conocimiento, es

decir, el momento en que la división entre música y danza no existe y ambas se revelan como esenciales, por ejemplo, en los tambores (*tútu*) que los invitados al ritual se turnan para tocar porque no deben dejar de sonar un solo instante durante la fiesta y en las danzas de los hombres palma, que deben lograr con el baile el efecto sonoro del movimiento de los árboles, el viento y los animales al momento de danzar. Es la forma de presentar las diferencias míticas de los seres a quienes los cantos están dirigidos, es materializar en la danza y la música “las multiplicidades de ser y hacer de la humanidad”.

Avanzaremos en el curso de este capítulo abordando el proceso de concepción, elaboración e interpretación de los instrumentos musicales y cómo, por su característica de colectividad y la percepción que de ellos se tiene como seres con alma, influyen como elementos imprescindibles de características correspondientes con el clan de cada *wöreku* porque son códigos comunicativos que transmiten la vida nativa, las relaciones e interacciones que ocurren en ese clan, trascendiendo de forma tal, que el sentido de la música que se interpreta se desplaza al *naga* con su naturaleza múltiple: la música, el baile, el sonido de la historia, (...) “la tierra que recoge sus palabras y devuelve nuevas formas de existencia”.

A su vez, el mito del Yuruparí y sus variaciones en las etnias indígenas desana y barasana, nos llevará, como corolario de este capítulo, a aproximarnos a la interesante manera en que se manifiesta la polaridad musical y social existente entre los Ticuna; la relación y diferenciación, en los dominios ritual y sexual, entre el hombre y la mujer así como la elocuente consideración del canto y el sonido que emiten los instrumentos como “procreadores de hombres y de existencia étnica”, un palimpsesto eterno que les recuerda la esencia de su cultura.

El sentido de la práctica musical en la cultura ticuna es el encuentro sonoro entre las diversas multinaturalezas del monte, el río y el aire. Se relaciona con la adoración a *Ngutapa* el padre creador ticuna, con el origen mismo; se hace una manifestación musical cuando se pide perdón, para reunir a toda la comunidad, para celebrar un cambio trascendental en la vida y para tener consciencia de quiénes son, de dónde vienen y cuál es su misión.⁵⁹ De esta manera los ticuna preservan sus tradiciones y las transmiten a las generaciones venideras reforzando su principio energético (*pora*) a través de los sonidos que resuenan en la maloca y que retumban en la tierra en el transcurso de los rituales. Es a través de los cantos que ellos caminan en el sendero entre la mortalidad y la inmortalidad.

De acuerdo a testimonios de abuelos sabedores, los ticuna por sí mismos no aprendieron a danzar y a cantar, esto lo heredaron de *Chürüne* quien en la mitología les transmitió toda la sabiduría de la cultura ticuna, de la danza de la pelazón (*woreküchiga*), de los cantos y de los bailes. Él fue quien les enseñó a pintarse con achiote el pecho y la espalda en forma de equis, les puso una pluma de gavilán para curarlos y se marchó dejándoles el legado para que lo transmitieran a sus generaciones venideras.

59 Stradelli añade que las danzas “se realizaban para solicitar la abundancia como para celebrar las etapas importantes de la vida humana” (en Goulard 2009:85).

La primera familia de Tikunas vivía en el monte sagrado Moruapü, salieron en búsqueda de alimentos y agua. Como los ancianos ya conocían el devenir de las cosas les habían advertido a los más jóvenes que debía comportarse bien, no atentar contra la vida de ningún animal. En el camino se encontraron una cría de armadillo que les llamó mucho la atención, los jóvenes sin percatarse de las advertencias de sus abuelos empezaron a molestarla hasta que acabaron con su vida. Los abuelos se asustaron, pues ellos sabían lo que iba a suceder, sentían la muerte en sus espaldas. Los padres de las crías muertas iban a cobrar venganza. Alrededor de la media noche la familia yàre o tigre se los come. Sólo uno se salva, al que no le tocaba. Este pequeño regresa a la maloka y cuenta lo sucedido. La gente de la maloka se pone de acuerdo y siembran una chagra de ají bravo, cuando llega el tiempo de la cosecha, se abastecen en buena cantidad de ají y emprenden el viaje hacia el mismo lugar en donde anteriormente se había encontrado a la cría de armadillo. Allí había un túnel, taparon la entrada con chonta y empezaron a humear ají, pasaron los días, la tierra temblaba y empezaron a salir los animales del túnel y a medida que iban saliendo iban matando. El último que venía sonaba distinto, parecía ser una persona que cantaba, bailaba y tocaba un tambor, era *Chürüne*. Apenas salió *Chürüne*, les habló a los que le esperaban y les dijo que no lo mataran, que él no era como los otros animales sino que era un humano. Les dijo que no tenía ninguna intención de causarles daño sino que su misión era darles conocimiento. Cuando las otras personas lo escucharon sintieron mucha curiosidad, lo perdonaron y se lo llevaron a la maloka.⁶⁰

2.1. SUENAN LOS ANCESTROS (*Toinaaë ariüüiyae*)

Ese día Don Leonardo Ahué se despertó y lo primero que hizo fue tocar el tambor, desde ese momento el sonido del *tútu* no dejó de sonar hasta que terminó el ritual; el abuelo comentó: “el sonido de los tambores ahuyenta los malos espíritus, el sonido del *tútu* nos limpia el espacio y lo deja puro para los espíritus que vienen a la fiesta”.



La música es un universo que permite observar la etnicidad como un recurso más de organización social y una manera de configurar la experiencia de los actores que la integran. En especial nos referimos a la música de los ticuna como la materialización a nivel sensible de sus representaciones colectivas.⁶¹ Cada vez que una persona escucha la música de ésta comunidad está impregnándose de su “patrimonio germinal”⁶², de la carga semántica de su origen, su historia y al mismo tiempo se está planteando una representación colectiva de su forma de ver el

60 Testimonios recopilados en el libro Magütagü arü yü'üe Danzas Tikunas de Terranova en el año 2007.

61 La música que será tratada en estas páginas no debe ser entendida como la generalización de este concepto a la realidad indígena. Sin embargo, el término “música” se mantendrá como referencia al sentido común del concepto y para la comprensión del mismo en la interacción con las realidades que comparten diferentes supuestos. Siguiendo a Roy Wagner “un antropólogo denomina una situación que está estudiando cómo “cultura” en primer lugar, para poder entenderlo en términos familiares, para saber cómo lidiar con su experiencia y poder controlarlo. Pero también lo hace para verificar que esto afecta a su comprensión de la cultura en general (2010: 39).”

62 “El concepto de patrimonio germinal puntualiza el carácter vivo y dinámico de las prácticas musicales ligadas a la oralidad. Pondera el atributo fertilizador de esta particular producción sonora que favorece la emergencia de otras expresiones artísticas como la danza y versificación, articulándose con ellas, retroalimentándose, interfertilizándose” (Camacho en Híjar 2009:33).

mundo. Así es la evidencia de la existencia de un constructo cultural diferente, con puntos de referencia de naturaleza simbólica y mitológica.

La definición para música de John Blacking (2006), dispuesta como sonidos organizados por el hombre es pertinente en este trabajo con el fin de utilizar el término en esa línea de pensamiento. Sin embargo, veremos cómo los sonidos específicos de la música ticuna movilizan más que hombres, articulan tanto éstos, como la naturaleza y la sobrenaturaleza presentes en la vida y la cosmología de la región. Es preciso localizar la música dentro de un campo general de sonidos percibidos y producidos por los hombres; por ello el desplazamiento del sentido de la palabra música (*hünchiga*) a sonido (*naga*), ya que el concepto de naga abarcará en la cosmoaudición ticuna diversas gradaciones del sonido, cubriendo tanto lo cotidiano y la vida ritual como lo vivo y lo muerto en los pueblos indios. “El sonido es una de las formas en que los pueblos indígenas del noroeste del Amazonas se distinguen; de la misma manera los vivos difieren de los antepasados, la voz de los instrumentos de Yuruparí es el linaje de los antepasados masculinos (su “lengua”) y de este modo es que cada grupo étnico ha adquirido su diferenciación, todo ello narrado por el mito de la cobra de la transformación (Fadel 2011:14)”.⁶³

Al respecto la abuela Alba Lucía Cuellar del Águila clan cascabel comenta: “para nosotros los ticuna la música es algo muy importante para sentir alegría por ejemplo si uno canta es una dedicación de cada persona, y esta música pues fue señalado por nuestro primer rey (*Ngutapa*)⁶⁴ de nosotros los ticuna” (ver mito 1).

Quando él (Ngutapa) en el primer origen de nosotros, cuando saco a la humanidad, cuando le saco del lago *eware* cuando ya saco a todas las personas él señalo y él mismo indico esa música que tenían que cantar porque el lo puso clan, clan a cada persona, lo organizo lo puso clan entonces a ese es que, o sea de eso es que salió la música porque nosotros los indígenas pues los que nos saco del lago *eware* teníamos que salir en eso con la música para que no queda como si no fuera nada, tenía que haber en esa fiesta en esa música para que haiga ambiente, para que haiga alegría, entra en la misma en el mismo grupo, eso para eso era.



(Escuchar pista 2. Pescando a la humanidad)

Los ticuna dan cuenta de sus diversas manifestaciones musicales, en la historia proveniente de su tradición ancestral, cosechada del intercambio constante de conocimiento entre los múltiples contactos que surgieron de las guerras y conflictos con otros grupos étnicos⁶⁵. Según algunos abuelos de Puerto Nariño todas las ceremonias ancestrales se involucran con el ritual

63 Acerca de este tema véase S. Hugh-Jones 2013.

64 Padre cultural ticuna.

65 Hacia 1850 los ticuna, al igual que varios grupos étnicos, estuvieron involucrados en un régimen de explotación denominado de “baja intensidad”, caracterizado por una particular forma de indirect rule de la población indígena sometida al trabajo extractivo del caucho. Ullan de la Rosa comenta que “La debilidad de este control pudo comprobarse sin ninguna duda en el hecho de que los ticuna siguieron entablando durante este período, guerras entre clanes y con otros grupos tribales, como las que emprendieron contra sus vecinos orientales los yagua con apoyo de los mayaruna de la orilla sur del Amazonas (1998:181).

de la pubertad (*woreküchiga*) o de pelazón. En datos etnográficos y en el trabajo de campo se registraron varios de estos rituales en los cuales la presencia obligatoria del canto la explican como la enseñanza de los ancestros para evidenciar el continuum que hace y que hará pervivir la cultura ticuna. “La música comunica un pensamiento claro de los seres, para que haiga esa claridad de invitación, de llamamiento, de una animación, de un sentir ticuna” (Ver mito 1C).

Dicha enseñanza se presenta como texto de un canto a través de los sonidos que recitan los seres no-humanos a través de ilusiones a los humanos que tienen el poder del canto y lo cual al explicarlo, lo denominan como una capa sonora (*Toinaaë arüüiyae*). Según la abuela Alba Lucía y doña Pastora, el espíritu de otro ser toma posesión del cuerpo de la cantante y engendra su voz para que de a luz un canto. Doña Pastora comenta: “En visión, ya, en visión de... por ejemplo la abuela va a cantar ahorita pero nosotros no vemos nada en ella, esta normal, igual. Pero ocultamente hay una capa que baja a ella, ese es como el espíritu que entra en ella, que está en ella y en ti. Es eso. Ocultamente, es que con esta vista nosotros no vemos nada, pero ocultamente está ahí, en nosotros, todo esto” (Ver entrevista 020).

Los ticuna poseen una doble dimensión de vivencias en lo cantado y no cantado, más no en los sueños y la realidad como se da en otras culturas amazónicas como los andoke⁶⁶, para quienes “los sueños como los ritos operan como condiciones especiales en las cuales “el otro lado” de la realidad puede entrar en contacto con los andoke; los sueños y los ritos están pues contruidos con la misma materia prima” (de la Hoz 2005:97). Sin embargo, podemos encontrar semejanzas en lo que procede después de vivenciar estas dos realidades: Los ticuna al terminar de cantar parece que hubieran terminado de despertar de un sueño colectivo en el cual fueron reinstaurados todos los principios para constituirse como sociedad ticuna.

Aunado a esta característica multiplicadora de realidades que posee el sonido ticuna (*naga*), las abuelas continúan conversando y nos muestran que no sólo es la aparición de un espíritu, es la fuerza espiritual (*pora*) que otorga esa posesión.

Abuela Alba: Porque cuando uno canta y cuando uno piensa primero se busca es al espíritu, porque sin eso no tenemos poder, no tenemos nada de valor, no hay nadie que nos dé esa fuerza. Hay muchas personas que no tienen esa ayuda, tienen vergüenza, tienen... están tímidos.

Abuela Pastora: Esa abuela Alba Lucia tiene cuanto compañera y nunca, nunca yo oí que canta por y yo también tengo cuatro, mi compañera y mi maloca, pero nunca me ayudaba así cantando.

Abuela Alba: tienen vergüenza, se debilitan, no pueden, no tienen ese capaz, no tienen fuerza. En cambio ella canta, ahorita tú la vas a escuchar... y tiene fuerza y no hay debilidad, es eso (ver entrevista 020).

66 La etnia Andoke está ubicada en medio río Caquetá de la Amazonia colombiana. El ritual más importante de esta comunidad es el baile de Tusi. “El *tusi* es un elemento ritual de gran importancia y su posesión es motivo de orgullo para el dueño de una maloca, está asociado con el sonido pues es un instrumento de percusión que puede escucharse a varios kilómetros de distancia; su consecución y transporte a la maloca es un trabajo duro que requiere del esfuerzo mancomunado de varias personas; se elabora a partir de itauba o balata, árboles de madera dura y flexible que pueden alcanzar más de 25 metros de altura (de la Hoz 2005:74).

Según Roy Wagner “en el acto de inventar otra cultura, el antropólogo inventa su propia cultura y en última instancia reinventa el concepto mismo de cultura” (2010:31); en este sentido y de acuerdo a la posición del autor, la cultura implica invención y creatividad, pero no hay duda que la creatividad amerindia pudo afectar a la creatividad de la forma inventiva del antropólogo y es así como se da una antropología simétrica en donde las dos historias son válidas, en donde no se pone en duda ninguna de las partes. Para comprobar una evidencia de la capa sonora es imposible cualquier intento de fotografía o videograbación, hasta el momento contamos con las entrevistas de las abuelas y las narraciones de las diferentes personas que han vivenciado durante años estas apariciones; no por eso le daremos la catalogación de “creencias” o “supersticiones” de otra cultura que no tienen cabida en la realidad. Dice Sergio González⁶⁷: “El antropólogo durante su estancia en el campo, compila y transcribe narrativas sobre seres y explicaciones fantásticas, sobre aspectos que desafían el intento de una razón lógica para su mundo. Normalmente (...) estas narraciones son vistas como ‘representaciones colectivas’ en el sentido dado por Durkheim (2001) y posteriormente en la interpretación cognitiva dada por Dan Sperber son consideradas como representaciones semi-proposicionales” (Sperber, 1985: 60). Su status ontológico no va más allá de lo que no puede ser posible en el mundo real (González 2010:6). Así es como la *toinaáëar* “*wiyàè* se determinará como concepto teórico de las prácticas musicales ticuna.

Siguiendo esta perspectiva de simetría epistémica y ontológica es que este mundo sonoro ticuna es posible y se encuentra a la par con cualquier modelo sonoro del mundo. Como lo ha mencionado Gilles Deleuze y Felix Guattari “el prójimo es un mundo posible que existe en un rostro que lo expresa, y se realiza en un lenguaje que le da una realidad” (2005: 23). Por tanto, el universo sonoro del *toinaáëar* “*wiyàè* es real porque existe en el otro.

Es importante señalar que el modelo sonoro ticuna que estamos aprehendiendo está inscrito en una línea de pensamiento abierto y equitativo como es el trabajo de Eduardo Viveiros de Castro⁶⁸ quien se adscribe a lo que él mismo ha denominado “la economía simbólica de la alteridad”, y para lo cual ha desarrollado un modelo de pensamiento con una visión en perspectiva, en donde existen capacidades que permiten ver el mundo desde el punto de vista de una clase de seres diferentes a la que uno pertenece. Desde esta definición, todos los puntos de vista (humanos, animales, espirituales, etc.) tienen la misma validez y veracidad, pues no existe una única representación del mundo, correcta o verdadera. Viveiros de Castro indica que: Una cultura no es un sistema de creencias, antes bien –ya que debe ser algo– es un conjunto de estructuraciones potenciales de la experiencia, capaz de soportar contenidos tradicionales variados y de absorber nuevos: ella es un dispositivo culturante o constituyente del procesamiento de creencias (1993: 209).

De este modo, la presentación de las múltiples voces de los seres humanos y no humanos en forma de canto será explicada dentro del pensamiento amerindio en el que se manifiesta

67 En su artículo Antropología simétrica dentro del ritual de la capoeira angola en Brasil, explora las posibilidades de una antropología simétrica, que se propone posicionar las perspectivas del Otro y del antropólogo en el mismo nivel epistémico y ontológico como parte de un diálogo entre iguales. La discusión teórica está basada en material etnográfico proveniente del ritual afro-brasileño de la capoeira, donde existe un proceso continuo de transformación e identificación humana con animales. Dicho proceso es concebido como real y como un efecto colateral que surge de la práctica ritual de la capoeira.

68 “Cuando Viveiros de Castro retoma la noción de “cualidad perspectiva” de Árhém (1993) o lo que Gray (1996) llamó “relatividad perspectiva” reformula estos conceptos hasta forjar la noción de perspectivismo y posteriormente la postula como un método de análisis antropológico. Para este autor, el perspectivismo ya no es un rasgo o una característica, sino una epistemología que forma parte de un cuadro más amplio: “la economía de alteridad”. El perspectivismo propuesto por Viveiros de Castro, a diferencia de la cualidad perspectiva de Árhém, no postula un relativismo de puntos de vista. Por el contrario, el perspectivismo implica jerarquías y cuadros de poder en tanto que el contexto pragmático en el cual se propicia es la depredación amazónica (cuyas principales manifestaciones son la cacería, la guerra y el chamanismo). Así, existen puntos de vista privilegiados que permiten depredar al “Otro”. Más que adquirir el punto de vista de otro sujeto, el perspectivismo establece un juego entre dos sujetos que intercambian puntos de vista, que van de la subjetividad a la objetividad. Evidentemente, los puntos de vista privilegiados pertenecen a aquellos cuya subjetividad predomina sobre los otros. En consecuencia, esos otros se objetivan y este hecho permite que el agresor (matador, espíritu, chamán, etc.) se apropie de la subjetividad de esos otros mediante la depredación” (Martínez 2007:239-240).

su cualidad perspectiva y multinaturalista. Viveiros de Castro (2004:38) define de la siguiente manera el concepto de multinaturalismo:

Multinaturalismo para señalar uno de los rasgos que diferencian el pensamiento amerindio de las cosmologías multiculturalistas modernas. Mientras que éstas se basan en la implicación mutua entre la unicidad de la naturaleza y la multiplicidad de las culturas –la primera garantizada por la universalidad objetiva de los cuerpos y de la sustancia, la segunda por la particularidad subjetiva de los espíritus y del significado– la concepción amerindia supondría, por el contrario, una unidad del espíritu y una diversidad de los cuerpos. La cultura o el sujeto serían aquí la forma de lo universal, la naturaleza o el objeto, la forma de lo particular.

En esta idea del multinaturalismo dentro de la economía simbólica de la alteridad, el “otro” no es un espejo, sino un destino⁶⁹, dice Martínez, refiriéndose a las reflexiones de los misioneros del siglo XVI en donde era recurrente una frase que expresaba gran preocupación: “la inconstancia del alma salvaje”. *Il selvaggio è mobile*, en la cual los “salvajes” hacían evidente su deseo de ser como los misioneros.

Inconmensurable ante los ojos de los misioneros, esta inconstancia no sólo caracterizó el aprendizaje y la práctica de la fe cristiana, sino también (y más sorprendente aún para los europeos) el vínculo de los “salvajes” con su propia fe. De tal manera que esos “salvajes” manifestaban un deseo de ser como esos “otros”, a la vez que los misioneros se preguntaban atónitos “¿por qué desean ser como nosotros?” Para responder a tal cuestionamiento, Viveiros de Castro analiza documentos históricos de los Tupinambá; quienes eran descritos como inconstantes en relación con su propio *socius* por los jesuitas del siglo xvi. El autor advierte que el análisis de estos documentos implica la siguiente problemática: explicar cómo tal cultura (Tupinambá) fue capaz de acoger de modo tan benevolente la teología y la cosmología de los invasores, como si todo esto estuviera prefigurado en algún escondrijo de su mecanismo, “como si lo inaudito hiciese parte de la tradición, como si lo nunca visto ya estuviera en la memoria” (Viveiros en Martínez 2007:242).

Estas ideas conciernen a nuestro estudio del sonido ticuna, puesto que la pregunta por esta in-

69 Ideas contenidas en el artículo titulado “El mármol y la murta; sobre la inconstancia del alma salvaje” (*O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem*, capítulo 3). Publicado bajo el mismo título en la *Revista de Antropologia*, 35, 1992. Apareció también en francés en A. Becquelin y A. Molinié (orgs.), *Mémoire de la tradition* (Société d’Ethnologie, 1993).

constancia conducirá al corazón del pensamiento amazónico, pues para Viveiros de Castro la fundamentación de estas sociedades se encuentra en la relación con los otros, no en la coincidencia consigo mismas. En otras palabras, la alteridad –antes que la identidad– es la relación constitutiva de la sociedad. “La inconstancia del alma salvaje, en su momento de apertura, es una expresión de un modo de ser donde: es el intercambio y no la identidad, el valor fundamental a ser afirmado [...] Por lo tanto, la afinidad relacional y no la identidad substancial será el valor a ser afirmado” (Viveiros de Castro 2003:206).

Por tanto el estudio antropológico de “la inconstancia del alma salvaje” y del “multinaturalismo” es la puerta de acceso a los mundos amazónicos, al mundo ticuna. El objetivo de este capítulo es a través de los datos etnográficos, la descripción y el análisis del ritual de la pelazón, presentar algunas de las ideas centrales de este modelo sonoro ticuna considerando, por una parte la teoría de transformación de la *toinaáëar`wiyæ* como el concepto de fuerza espiritual (*pora*) que produce la música en los seres ticuna; la conceptualización entre lo dado y lo construido, así como la teoría de la alteridad constitutiva con los seres no-humanos, y por otra algunos de los principales temas de reflexión, como: sonido (*naga*), cuerpo, alma, persona, mujer, hombre, lo doble, lo múltiple, el intercambio, con plumas, sin plumas y la permanencia de la esencia a través de la transformación.

2.2. Y *Mowacha* SE CONVIRTIÓ EN *iri iri worekü*. RITUAL DE LA PELAZÓN (*woreküchiga*)⁷⁰

La celebración de la “pubertad femenina” es prácticamente el único ritual que se practica entre los ticuna que viven en las riveras del río Amazonas. A pesar de ser catalogado por muchos como “salvajismo”, en las últimas décadas, este ritual se ha convertido en un elemento importante de reivindicación étnica. “Un ritual de este tipo, fundado sobre un rasgo fuera de lo común, se convierte en un medio de identificación” (Taylor 1985:160). El encierro por meses de una joven que tiene por primera vez su menstruación y luego el arranque de sus cabellos en medio de un baile ensordecedor de voces de seres humanas/no-humanas y las visitas inesperadas de seres con trajes-máscara y grandes miembros masculinos tentándola y embriagándola para llevarla a un estado de éxtasis; es sin duda para muchos como “un remolino de fantasmas dedicado a los limbos de la literatura de exploración, este abundante vertedero de falsos objetos teóricos segregados en abundancia” (*Ibíd*).

La forma principal de transmisión del conocimiento que compone la celebración de este ritual es la entonación de cantos⁷¹ los cuales contienen los valores culturales, la historia de la humanidad ticuna, las revelaciones divinas que le son entregadas a la iniciada para introducirla en lo sagrado de su cultura. “Son diálogos metafóricos, entre dioses, plantas animales y humanos, entre clanes y pretendientes de la otra mitad exogámica, cantados en momentos determinados de la ceremonia” (Ramos 2010:269-270). En este contexto, la frecuente impro-

70 La Fundación Caminos de Identidad es una organización colombiana que apoya procesos de desarrollo en poblaciones vulnerables que aportan a la transformación de las personas, de las comunidades y de su entorno en el marco del Estado social de derecho y de una Colombia pluriétnica y multicultural. Dentro del marco de sus actividades está apoyar económicamente a las poblaciones indígenas para que continúen realizando sus fiestas más sagradas. Para tener una visión más clara sobre el ritual de la pelazón véase <http://www.youtube.com/watch?v=Ww4C0EwUZfI>

71 “Parece que toda la producción de la unidad de texto y música remite a las herencias de los antepasados que aprendieron una fiesta y unos cantos-consejo, palabra de alguien, mandato antiguo, con los que conservan el orden del mundo; y ésta es la restricción fundamental a la que en últimas están realmente sujetos textos y melodías” (Ramos 2010 269).

visación y libre juego de creación musical y poética debe interpretarse, no tanto como el alejamiento de lo previsto, sino como mecanismo para incluir un texto en una estructura condicionada por el orden de la danza ritual. En cuanto a los instrumentos del ritual se mencionan las “sonajeras” (*áru*), el caparazón de la tortuga (*torí*), trompetas similares a las del yuruparí (*tòkü e íburí*), bastones con los que se percute el suelo (*bàbà*) y un pequeño tambor (*tútu*).

Algunos cantos son improvisados, sobre la base melódica tradicional, y el autor puede narrar hechos recientes o presentes, hay cantos ligados a otros rituales o ligados a personajes o eventos de las narrativas mitológicas, también hay cantos de cada clan y otros que hablan del primer territorio del pueblo ticuna conocido como *Eware*⁷².

Los cantos de consejo *tü ú tü ù ú* son los más especiales de la celebración, hoy son conocidos por unos pocos, y generalmente son retribuidos con carne de cacería o *payawarú*. Tradicionalmente son entonados por algunas mujeres del lado materno de la iniciada (*worekü*), sin embargo también son entonados por abuelos, invitados especiales y a veces por el mismo padre de la niña.

Según la etnografía del ritual de la pelazón y las diversas versiones del mito de origen ticuna⁷³, existen varias similitudes en las cuales se podría afirmar que este ritual es la presentación viva de cada una de las mujeres de la etnia. Asimismo, información dada por Montes (1991), en esta celebración se descifran y develan todos los misterios del origen de la cultura ticuna, su pensamiento y en general su manera de ver el mundo, su “significado humano permanente”. De acuerdo a Campbell (2009:227): “Para devolver las imágenes a la vida, el individuo tiene que buscar, no interesantes aplicaciones a asuntos modernos, sino huellas iluminantes del pasado inspirado. Cuando estas se encuentran, vastas áreas de iconografía medio muerta muestran de nuevo su significado humano permanente”. En este baile, según los abuelos sabedores, los indígenas danzan para pedir perdón, para que todo continúe y no se pierda la tradición, para que el Dios creador los defienda, para arreglar al mundo y como dice doña Albita “no traer pecado a la comunidad siguiendo la tradición de los blancos”. Permanecer en unión con sus costumbres y prácticas ancestrales significa crear un camino de salvación, llegar a la inmortalidad.⁷⁴ Quien no sigue los preceptos divinos, quien no practica y lucha por la preservación de su cultura, permanecerá como un mortal; sin tomar en serio el proyecto de vida de la “reproducción de seres humanos y sociales” como es el objetivo de los cantos y sus textos. Ya diría Seeger hablando de los Suyá: “Cada evento musical Suyá hace historia, no en el sentido que es un evento excepcional que estará en una lista cronológica de eventos, pero en el sentido de la reproducción de patrones de la historia: la incorporación dentro de la vida de un colectivo, de la alteridad de los otros, y la reproducción de los seres humanos y la sociedad a través de la incorporación de nuevas melodías y textos” (Seeger s/a:33).

Antiguamente en algunas comunidades ticuna, a las muchachas próximas a su primera menstruación no se les decía nada, ellas no eran advertidas de la pelazón, los abuelos y abuelas ya sabían cuándo llegaba la hora al mirar los pezones de la joven que se le cuarteaban “se

72 Según el mito de origen (Ver mito 1).

73 Para profundizar en el mito de origen de la cultura ticuna véase Santos 2010, Narración tikuna del origen del territorio y de los humanos.

74 El camino de “la inmortalidad” para los ticuna está relacionado desde dos vertientes: desde la vertiente ancestral con la realización de sus rituales y otra por la vía religiosa o “neorreligiosa”; el contexto y los modos de actuación, dice Goulard, conocen un proceso semejante en la situación tradicional y en la neorreligiosa. Para los tikuna la tradición se refiere también al mundo católico, sólo que “La inmortalidad, entre los tikuna, se diferencia de la cristiana en la medida en que sí comprende al ser completo, con todos sus componentes, y se piensa ante todo de manera colectiva” (2012 21).

abren y comienzan a crecer (*ñibochaku*) literalmente ‘ella-flor-redonda’”. En otras comunidades las madres eran las encargadas de explicar a sus hijas lo que estaba próximo a llegar, entonces ellas debían dejar todos sus adornos a la vista de todos, collares, pulseras y demás, símbolo de “llegó el momento”, no podía hablar con nadie, solo respondían al llamado de su madre. Con la llegada de los blancos a las comunidades algunos jóvenes se resisten a continuar con su tradición⁷⁵ o la dejan de hacer “porque la niña ya ha sido dada”. Por ejemplo, como menciona Montes “las niñas ya conocen hombre antes de su primera menstruación y el objetivo principal del ritual de la pelazón es precisamente preparar a la mujer para la unión con el hombre” (1991:25). Según las abuelas, el objetivo principal de la pelazón es que la joven sea transformada (*ngu-ichi*) por la “sangre verdadera” (*tagü-ichi*), se dice: “esta joven está formada” (*ngema pakü ruu iyangu-üchi*), ya tuvo su metamorfosis.

A partir de una reflexión sobre los ritos de iniciación, Maurice Bloch (1992) ha elaborado la noción de “inversión ritual”. Para nuestro caso, en cambio de ver el ritual de pelazón como un ritual de vida, se ve como un ritual de muerte, en el cual la joven *worekü*, con su primera menstruación evidencia su muerte a lo cual continua una “desaparición” social –encierro- en la cual prepara su verdadero nacimiento a la existencia de Ser Mujer Ticuna.

En todas las culturas, el nacimiento es visto como el principio, o cuando menos, una etapa importante del crecimiento que abre al período de reproducción, seguido por el ocaso gradual que acaba con la muerte. Sin embargo, la representación de la vida en los rituales invierte esas nociones cotidianas; en lugar de que el nacimiento de paso a la existencia, es el ocaso y la muerte los que lo logran; por eso la primera carencia que abre la iniciación de los jóvenes es su muerte simbólica. El simbolismo ritual invierte el proceso en el cual el nacimiento es constructivo y la muerte destructiva (Dehouve 2010).

2.3. EL ENCIERRO DE LA DRÍADA Y SU TRANSFORMACIÓN (*ngu-ichi*)

¡Ahh mamá! ¡avispa me pico ahh!
(Ngutapa) Se fue revolcando, se revolcaba
y así hasta que llegó a la casa
y en el instante se le hinchó la rodilla
hasta que la mamá fue a mirar y le dijo qué le pasa,
mamá por yo ir a mirar que cantaba ahí,
la avispa me pico
ahh bueno hijo venga acuéstate en la hamaca
y ahí se pasó hasta el cierto tiempo que nacieron esos niños
(ver mito 2D).

75 Ullan de la Rosa, comenta: “La *pelazón*, desgraciadamente, solo se ha mantenido en las comunidades católicas. Tanto crucistas como evangélicos, que la consideran un ritual pagano incompatible con la nueva fe, han conseguido suprimir lo que la Iglesia Católica, con menos poder de penetración admiro de las comunidades y una relativa mayor tolerancia, sólo consiguió morigerar. Para ellos, la identidad habrá de buscarse en otras cosas como se desprende de la manera tan contundente en que habla un líder crucista felicitándose por la desaparición de la *pelazón*: Porque en ese tiempo cuando había las *pelaciones* por el mundo todo era corrupción, todo era la vanidad, todo era la iniquidad Y ahora estamos sanos porque ya no tomamos. De esa manera cambió todo. (Alfredo Santurino, 38 años, Nueva Galilea, Perú).

Existen aún razones de otra índole que están coadyuvando a la paulatina desaparición de la *pelazón*, fundamentalmente razones de tipo ecológico y económico. El depredado medio ambiente que rodea a las aldeas ribereñas ticuna hace que la consecución de carne de caza para celebrar la *pelazón* sea cada vez más difícil y desanime a muchos padres. Por otro lado, la monetarización de las relaciones económicas dificulta también la realización del rito, pues este supone una inversión de capital fuerte para la economía del ticuna (comprar cartuchos, la ropa de la niña, el azúcar, el aguardiente para la fiesta, etc.).

No, mis hijas no están haciendo *pelazón* porque el problema es que ahorita es plata, hay que comprar cartuchos para darle de comer a los invitados, porque si vienen harta gente no alcanza. El problema es el dinero. (Azulai Manduca, 40 años, San Martín de Amacayacu, Colombia) (Ullan de la Rosa 1998:620).

En la madrugada de la primera noche del encierro de nuestra *worekü*, los abuelos empiezan a preparar todo. Las abuelas, tías, madre y parientes de la misma, rallan el huito o genipa, que luego se coloca dentro de un trapo y se exprime en un totumo para sacarle el jugo y con éste proceder a pintarla. Ellas mismas elaboran los adornos que la muchacha va a lucir en la fiesta y desde ese mismo instante empiezan los cantos de consejo *tü ú tü ù ú*.

Este es el canto de la fiesta de una niña cuando ellos la encierran por primera vez en un lugar sagrado que es donde está la vida *ü-üne*, la vida sagrada. Esa niña pura como hoy en tiempo dice de la niña virgen, la niña sin mancha.

Yo le voy a cantar en donde la dejan, porque la dejan ahí, que hace la muchacha ahí, cuánto tiempo la van a dejar ahí a esa niña que guardan para su fiesta ritual que le van a hacer. Esa niña cuando salga de allá, va a ser una niña muy responsable y si se casa y si tiene compañero, ella va a ser una buena mamá, va ser una mamá que se va preocupar por sus hijos y va a ser una mamá muy responsable de su vida (ver entrevista 105).



(Escuchar pista 3. Cantos de consejo)

Ese canto dice que cuando le llega su primer tiempo de pubertad a esa niña, la meten allá en ese lugar especial donde ella va a vivir durante un tiempo y ella ahí va a trabajar. Trabaja hamaca que es para ella misma cuando este afuera, es donde ella va a dormir con su compañero y cuando ella tenga hijitos le va a servir para estar con ellos ahí. También en ese lugar ella trabaja los bolsos que le sirven para llevar lo que necesita porque ella va a ir a trabajar la chagra y luego cuando ella regresa de traer fruta y todo lo que necesita para la caza.

Luego ella trabaja las seguranzas y todo lo de su vestimenta que ella se va a poner cuando ella va a estar fuera en medio de todos sus invitados. Hay va a quedar más limpia y pura y eso va a servir de protección para toda la gente que la acompañe en ese momento (ver entrevista 107).

En el momento en el que a la niña le llega su primera menstruación, ella recibe el nombre de *iri iri worekü*, es en ese momento cuando realmente empieza el ritual. El corral en el que es encerrada es elaborado con el tronco de la palma de *canangucho o moriche, mirití o butiti*, aunque

hoy en día no todos lo fabrican, basta con encerrarla en la casa de su madre en una cama con toldillo. Los ticuna comparan este encierro con el ciclo de transformación del gusano, que se queda inmóvil esperando su metamorfosis para llegar a tener alas, convertirse en mariposa y salir a volar. “Se encuentra en un estado de gran fragilidad que se parece, siguiendo la metáfora vegetal, al del embrión floral, llamado también “estado de botón” (“capullo”). En efecto, el período de aislamiento de la joven es el de la preparación para su floración, con los ‘esbozos’ que deben pasar de un estado vegetativo a un estado reproductor” (Goulard 2009:156). Esta metáfora se le canta a la joven cuando sale de su encierro, señalando que ella aún no tiene el estado de mujer. “Este estado de larva, se expresa, por ejemplo, en las palabras de un canto de acogida al momento de su liberación (...) ‘te hemos encerrado, encerrado. Como el *ü-üne*. Como la larva amarrada” (*Ibid*:156). Del mismo modo, en el principio del mito de origen Ngu-tapa encierra a una mujer avispa para dar espacio a la muerte de un ser y el inicio de quien será la progenitora de sus 4 hijos. En dicho encierro se da el espacio y un tiempo-canto para su momento de transformación (*ngu-ichi*).

Le dejó castigada en la selva, le amarró y le dejó allá y se regresó a la casa y cuando llegó a la casa la mamá le preguntó que onde estaba que era compañera de él, dijo no mamita que el tigre le comió y entonces dijo no, cómo así... si mamita la muchacha ya murió, pero después de que el le amarro la muchacha gritaba, gritaba, gritaba entonces vinieron las 4 aves y gritaban t ata ta.. ¿cómo no son gente ustedes? Que aquí me amarran, me muerdo porque aquí me comen las avispas que las hormigas me están comiendo, ¿me desatarían? cuando ella gritaba así entonces las aves bajaron y las desataron entonces ella se quitó y se fue ella conocía donde era, ella se fue a bañar en el puerto (...) Entonces cuando ella llevo allá, ellos que es que le cantaban y ella le cantaba al hombre que le castigó (Ver mito 2A).



(Escuchar pista 4. Canto de Curupira)

Es importante reflexionar en el hecho de la frecuente relación existente entre la menstruación femenina con la muerte misma, con el inicio de un nuevo ciclo.⁷⁶ La niña ticuna que tiene por primera vez la menstruación es encerrada y alejada de todo aquello que perturbe su mente y su distracción, ella es aislada⁷⁷ en un corral mientras las familiares cantan el siguiente verso:

Ya la llevaron al toldillo que es nuestra cama
Es aquí donde vas a dietar hija mía
Yüü

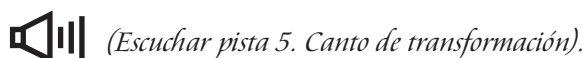
76 Van Gennep (2008:102) en su libro "Ritos de paso" pone en evidencia que varias culturas proceden de este mismo modo, al respecto comenta: "Nada más lejos de mí que negar la existencia de ritos de la pubertad fisiológica, ritos que en algunos casos excepcionales coinciden con ritos de iniciación. En tales casos se aísla a las chicas e incluso a veces se las considera primero muertas, luego resucitadas; en cambio otros pueblos carecen de cualquier rito en ese momento, por más que posean ritos de iniciación social.

77 "El aislamiento (del encierro) varía meses ("lunas" de los ticuna). Es comparable a un estado de 'adormecimiento' cuyo 'levantamiento' permite la germinación que tiene lugar con la celebración propiamente del ritual (Goulard 2009:157).

Entran a la cama y lo hacen golpeando los palos con las semillas de *abuai*. En este tiempo la joven se dedica a tejer con chambira su propia hamaca la que utilizará después para estar con su futuro hombre, hace el vestido que lucirá en su fiesta y las mujeres de su vida (madre, abuelas, tías, hermanas mayores) le enseñarán los cantos necesarios para el ritual que le espera saliendo del encierro y con los cuales podrá tener una “comunicación ritual” con las multinaturalezas que llegaran el día de su fiesta. Según Carlo Severi, la comunicación ritual es parte de la acción ritual. Es así como los cantos que la joven *worekü* debe aprender durante su encierro son determinantes para la eficacia simbólica del ritual y de lo que se espera del mismo, ya que un aspecto fundamental es la transformación de la identidad de los participantes, la adquisición de identidades complejas, múltiples y contradictorias a través del canto (Houseman, Severi 1992). Doña Albita comenta que “los cantos que se memorizan, se acomodan de acuerdo a los espíritus que le toquen a la iniciada, los consejos son los mismos pero depende de la inspiración”.

Durante el período de aislamiento, la joven corre riesgos de ser frecuentada por los *ngo-ogü*, seres que están en el monte intentando ponerse en contacto con la joven para tentarla hacia la muerte, para intercambiar pieles de mortales a inmortales y de este modo en “el pensamiento ticuna, es por no distinguir los ngo-ogü y por haberles contestado, que la recluida ha llevado a los humanos a conocer la mortalidad” (*Ibíd*:157). Es así como en algunos relatos de las abuelas se cuenta cómo los ticuna se volvieron mortales y perdieron la capacidad que les permitía no envejecer nunca. De hecho el relato da cuenta que originalmente el ritual de la pelazón no es un ritual de pubertad, sino una reclusión a lo largo de la cual la joven cambiaba de piel; como muchos seres: vegetales o animales. “El cuerpo se transforma en joven” (*Ibíd*:158).

El principio de transformación en la cultura ticuna está dado desde la primera aparición del hombre en la historia de su mundo: “cuando siguieron pescando cogieron grillo y con eso sacaron más rápido, cogieron sábalo y cuando ya caían en tierra ya eran humano” (Ver entrevista 004).



Es así que durante su encierro la joven *worekü*, vive un sin número de transformaciones a través de los resplandores que aprehende de los espejos del “bosque de cristal”⁷⁸, de la multinaturaleza que la viene a visitar mientras está en el aislamiento. Es ahí donde ella empieza a fundirse con los seres del monte y del agua, es ahí donde emprende el camino como sendero entre mortales e inmortales deviniendo en bosque gracias a los diferentes sonidos de los seres que por medio de su cuerpo la están fundiendo con el todo.⁷⁹

78 “Los chamanes yanomami saben que sus bosques pertenece a *xapiripë* y a los ‘espejos’, es decir, a los cristales brillantes que la forman. Por lo tanto el bosque de cristal no refleja o produce imágenes, sino resplandores que brillan e irradian ” (Viveiros de Castro 2006:316).

79 Frente al reproche que le hacen a Deleuze por recurrir a la literatura él contesta: “Kleist y una loca máquina de guerra, Kafka y una máquina burocrática increíble... (¿Y si, después de todo, se deviniese animal o vegetal gracias a la literatura –que no es lo mismo que literariamente–, acaso no se deviene animal antes que nada por la voz?)”, y es así como Deleuze nos da la pauta para guiar este trabajo con base en la virtualidad de su sistema rizomático, en el que, parafraseándolo: Un primer tipo de sonido es el sonido –raíz. “El árbol ya es la imagen del mundo, o bien la raíz es la imagen del árbol –mundo. Es el libro clásico como bella interioridad orgánica, significativa y subjetiva (los estratos del libro). El libro (el sonido) imita al mundo, como el arte a la naturaleza por procedimientos propios que llevan a cabo lo que la naturaleza no puede, o ya no puede hacer” (Deleuze 1977:1-2).

2.3.1. EL CLAN HUMANIZA

Para los ticuna el mundo natural está concebido como un todo, en el que se contempla el orden de lo humano y su cultura, como una parte más del orden de las plantas, los animales de monte y los “seres del agua” (Fajardo 2013). Antiguamente, la organización social de los ticuna se basaba en el clan patrilineal y patrilocal totémico (*kia*)⁸⁰ que constituía la máxima y única estructura organizativa. “El *kia*, como grupo corporativo de parentesco, era el contenedor de todas las relaciones sociales, definía y situaba al individuo en el contexto social, otorgándole un conjunto de derechos y deberes cuyo cumplimiento aseguraba el funcionamiento de la sociedad” (Ullan de la Rosa 2001:175). Asimismo, para los ticuna en el orden humano clasificado en el conjunto de los *kiá*, existe el *árukia* o “gente-aru” animales del monte, (como la ardilla que deriva su nombre del fruto predilecto para su alimentación: la “pepa”aru del bejuco abua).

Cada clan adopta el nombre de un animal o planta-tótem que es venerado como antepasado fundador y que confiere ciertas características esenciales a sus miembros. Así, por ejemplo, los miembros del clan jaguar son conocidos por ser los más fieros, como lo es el jaguar entre todos los animales (Nimuendajú 1952: 35). Al respecto comenta Ullan de la Rosa: “más allá de establecer diferencias identitarias de carácter sociológico, el sistema socio-totémico ticuna planteaba una clasificación ontológica de la identidad, asignando a cada unidad social diferencias de naturaleza, lo que es sin duda una manifestación extrema del paradigma de la construcción de la identidad en las sociedades cerradas” (2001:175).

Sin embargo, a principios del siglo XX con la dispersión de sus miembros en los trabajos de las caucherías, se dio la fragmentación de los clanes y de este modo el *kiá* perdió su carácter de contenedor social. Al pasar los hombres temporadas largas fuera del hogar recolectando el caucho, los grupos locales se reorganizaron de acuerdo a patrones de uxorilocalidad (Goulard 1994; Ullán 1995) que socavaban la naturaleza corporativa del *kiá*, sustentada en la patrilocalidad.

Hacia principios de los años 60, los ticuna salen del interior de la selva para compartir territorio con diferentes etnias a las orillas del río Amazonas. La organización clánica se ha disminuído, la organización de parentesco es cognaticia, su inserción en la economía de mercado regional total, su organización política está integrada en el organigrama administrativo de los estados nacionales, la cristianización es sustancial, los poblados no son étnicamente homogéneos y en ellos se mezclan ticunas con colonos mestizos, negros e indios de otras etnias (Cardoso 1972; Pacheco de Oliveira 1988; Sánchez 1990).

Y pese a los continuos cambios y embates culturales que los seducen, actualmente los *kiá* no han desaparecido y nada parece indicar que vayan a hacerlo. En las comunidades ribereñas aún se conserva tangencialmente el predominio del *kiá* correspondiente a esa territorialidad;

80 *Kiá*: concepto clasificatorio de la gente, en relación directa con un totemismo alianzas e identidades con animales; el orden de las plantas, de los animales de monte y de lo “seres del agua” está diseminado y marcado por el mismo criterio clasificatorio que le da identidad e interrelación, conformando así la trama y la urdimbre del tejido con que la cultura Ticuna envuelve al mundo (Fajardo 2013).

articulado al kiá privilegiado para establecer sus relaciones de alianza matrimonial.⁸¹ Siendo de todo punto imposible recuperar sus antiguas funciones sociales, puesto que aquellos que se reclaman como miembros del clan son extraños que no se conocen y que habitan en aldeas diferentes, su funcionalidad se ha reconstruido, se ha, “recontextualizado después de haberse descontextualizado, para devenir un mero referente estético-simbólico de identidad” (Giddens en Ullan 2001:175).

El kiá, la lengua y lo que deviene de estos últimos, es lo que marca la diferencia entre los ticuna y el resto de etnias; el «tener clan», es Ser ticuna. Y para este Ser ticuna se necesitan elementos que refuercen la memoria de quien son, se necesitan columnas para agarrarse fuertemente a ellas sin dejarse llevar por el curso del río que siempre está en continuo fluir. Para algunos, el kiá es un símbolo que se manifiesta y se explicita socialmente a través de elementos como los tótem, los cuales están presentes no sólo en las letras de sus cantos, en la narración de su mitología sino en la grafismo de Ser ticuna, en esta forma de verse ticuna. Los tótem se encuentran pintados en puertas, ventanas, estampados en los escudos de yanchama o ruedas gigantescas que se presentan en los ritos de paso femeninos, en la decoración de los instrumentos musicales, en las melodías y en la interioridad de cada uno de los que conforma la comunidad ticuna.


Así es como la joven recluida durante la fase del “encierro”, prepara su transformación y se hace una con el animal de su clan con quien comparte su cuerpo y espíritu. En este encierro, la joven construye un puente para atravesar el camino de la discontinuidad entre su ser y todos aquellos que no ve pero que escucha; “entre un ser y otro ser hay un abismo, hay una discontinuidad” (2011:16-17) dice Bataille, pero justamente el ritual sirve para crear ese continuum entre seres humanos y no-humanos. En diversas entrevistas realizadas a abuelas de la comunidad, manifestaron como dependiendo al clan al que pertenezca cada ser humano serán las capacidades y habilidades que desarrolle para su comunidad. Las categorías de los seres no-humanos reflejarán las categorías de los humanos y viceversa.⁸² Es así como quien tiene de mitad al clan *pauji*⁸³ poseerá el bien tanto para el “mundo terrestre como el aéreo” mientras quien tenga de mitad al clan tigre será un ser “peligroso”.

El clan paujil es un ave que nosotros lo sentimos, en una vida para nosotros podemos tener esa familiarización con otras personas que también necesita tener esa familia con eso de los clanes, del clan paujil. Lo que se le cantó fue de un joven su nombre de él era de las patas amarillas, por eso se dijo Derek- para que el paujil, las patitas son amarillas por eso se puso por eso se le familiarizó del clan cascabel, por eso le dedicó ese canto hacia ellos y entonces esa canción es muy importante para nosotros porque ahí ello se convierten en el bien para el bien, para el bien de la vida del mundo terrestre y aéreo (ver entrevista 001).

81 A modo de ejemplo véase gráfico de distribución clanil en San Martín de Amacayacu. (Gráfico 4).

82 Steven Feld en su famoso libro *Sound and sentiment*, desarrolla toda una teoría de acuerdo a la relación entre los diferentes seres a través del canto, el comenta: “Siendo un pájaro” es el pasaje de la vida a la muerte, el espíritu está representando las diferentes categorías sociales (hombre, mujer, adulto, joven) refleja los caminos en los cuales las observaciones del comportamiento de los pájaros es análogo al comportamiento de los humanos. Por tanto, las categorías de los pájaros reflejan las categorías de los seres humanos. Esta potente metáfora explica porque los pájaros y los sonidos de los pájaros son vehículos de poderosas expresiones para la comunicación de los más mínimos dolores de llanto, poesía y canto (1994:218-219).

83 El paujil o Crax es un género de aves galliformes conocidas comúnmente como pavones, mamacos, maitúes u hocos.

 (Escuchar pista 6. Canto del clan yaujil).

La hermanita le preguntó a ella que qué nombre le puso en el clan, entonces ella que es que le dijo clan le puse esto: titula el niño que es peligroso cuando la persona va a la selva porque él es clan tigre (ver mito 1A).

 (Escuchar pista 7. Canto del clan tigre).

Este es el mitología como nace el nombre y porque lo ponen así y por eso le dedica este canto para que conozca la, cualquiera persona en ese momento que le cantó la mamá al hijo a la otra hermana de ella, porque ella le explicó que clan era, que era clan tigre y que cuando el nombre de él es muy peligroso porque cuando va a la selva a buscar tameshi o a buscar arumá, es un poco peligro, hay peligro en el monte porque ese clan que lleva el niño es tigre entonces cuando va al monte pues de pronto esta por ahí escondido el tigre para venir a atraparlo (ver mito 1B).

Joi e Ipi les enseñaron también su principio de identidad expresado esto con la noción de clan. Para los ticuna pertenecer a un clan es una condición para existir⁸⁴. Desde la concepción mítica, el clan “humaniza”. La exégesis indígena se apoya en semejanzas fundamentadas entre la persona y su clan; los abuelos reconocen que hay variedades de forma y todas de acuerdo al sabor: los hay de flor, fruto y de formas de vida, de comer, de gritar de cantar. De acuerdo a la mitología ticuna, la misión en el mundo de cada ser fue determinada por la carnada con la que *Joi* pescó a cada ser de la humanidad:

Primero eran sábalos, humanos, todo, mujeres hombres mujeres hombres y los que ya estaban así también caían, cambiaron. Amarramos pedazo de yuca fuerte, si amarraron eso y lo botaron ahí también salieron los que salen con la carnada de yuca transfórmense para la humanidad, boto otro poquito transformara en cerrillo para alimentación de la humanidad, salieron en cerrillo, otro: usted será en alimento para la humanidad transforma en oso bandera e hicieron transformar en oso bandera. Ustedes se transformarán en danta para que

84 Las personas sin clan son hijos de cocamas, yaguas y mestizos, que constituyen una pequeña minoría al interior del resguardo.

a la humanidad lo alimento pero primero que todo tiene que curarse si tienen maloca reúnanse allá y allá se van a curar. Bueno aceptaron, ellos aceptaron, cuando siguieron pescando hasta aquí no más ya es suficiente que me sacaron de aquí de esta muerte (ver mito 4L).

Y de acuerdo al sabor que le produjera el primer caldo dado por los padres míticos, sería su pertenencia a un clan, determinarían su personalidad, su misión en el mundo, establecerían quienes serían sus parejas y cuáles serían sus pensamientos:

Ustedes ya probaron el caldo, entonces ahora en adelante se tienen que obedecer se escuchan como lo que ustedes probaron eso el clan de ustedes, si probó guacamaya , si probó paujil si probó arriera, ese clan ahora ustedes van a tener nombre clan paujil clan arriera clan tigre, clan loro, ahí fue que empezaron a ponerle de allá fue que empezó todo eso, pero sufriendo en cuanto tiempo, mucho y así fue que nació el origen de nosotros porque él dijo los que ya tienen su nombre ustedes tienen que hacer sus fiestas para que cuando ya haiga fiesta ustedes puedan recoger el nombre de una criatura o de ustedes mismos para que puedan vivir con eso así era que les decían, ahora hagan sus fiestas con eso mismo que se les enseñó a ustedes hagan la fiesta, haga en casa allá y dentro de la casa se tiene que cantar lo que más ustedes van a llevar en ser de ustedes para que conformen familias buenas a sus hijos y a ustedes mismo y ahí fue que ellos dizque cuando ya estaba lista la comida le hicieron levantar a niño niña a jóvenes le hicieron levantar para probar el caldo y así mamita fue que empezaron ellos a hablar cual era el alimento que no le hace daño con que pensamiento y ahí la gente ya se tenían que conocer con quien se casa con quien no con quien se respeta así fue dizque ellos le hicieron (ver mito 4M).

Finalmente *Joi* decretó de igual manera como tenía que pensar esa humanidad que había conocido como sábalos y que ahora tenían diferentes especies y oficios; *Joi* fijó la unidad de su humanidad en la forma de pensar: El canto.

Tenían que cantar y hacerle cantar a los niños y después cuando ya tuvieron familia: sus hijos, sus nietos, a uno de esos también le apareció unos grupos de personas y esos fueron los que le trajo la música que así tenían que cantar porque era para ellos, era muy malo sin cantar sin tener algo, era malo tener otra forma de pensar (ver mito 5A).

De este modo, las características de un grupo limitado de seres de la naturaleza son tomadas para el sistema nominativo, y como se describe en la mitología, es la referencia a estas especies epónimas la que hace posible la construcción de la identidad de cada uno. Una de las implicaciones del “principio corporal” que muestra el sistema clánico es que la noción de clan se expresa añadiendo el sufijo *-kü-* al nombre de la especie epónima, y utilizan la palabra *-âka*, para hablar de clan que significa por la boca, lo cual implica una noción de gusto, de sabor.

Cada ser humano tendrá una comunicación entre los seres que estén dentro de su clan, habrá un “código entre especies”⁸⁵, un intercambio de conocimientos, de fortalezas y debilidades.⁸⁶ Esta articulación de multinaturalezas a través del clan entre los ticuna, se aplicaría al “principio de ruptura asignificante frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o atraviesan una” diría Deleuze (1977:4). Por tanto, dicho encadenamiento por medio de un clan, permite hacer un rizoma que aunque se construya entre seres totalmente heterogéneos no cesará de construir una unidad social.

La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos. Diríase que la orquídea imita a la avispa, cuya imagen reproduce de forma significativa mimesis, mimetismo, señuelo, etc. Pero eso sólo es válido al nivel de los estratos –paralelismo entre dos estratos de tal forma que la organización vegetal de uno imita a la organización animal del otro-.

Sin embargo, la descripción en detalle del sistema clánico ticuna y por ende de la música ticuna no será de imitación, sino de “captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa, asegurando cada uno de esos devenires la desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro, encadenándose y alternándose ambos” (Ibíd.). Como veremos más adelante, el sistema clánico ticuna, al igual que su modelo de las prácticas musicales no serán ni de semejanza, ni de imitación, serán de surgimiento. Surgimiento dependiendo del sabor, del olor, del sonido, surgimiento de un canto nuevo basado en la mitología y las “multiplicidades de transformación” que existan entre los seres que posean a los cantores, los que sirven para emitir el canto, y todos aquellos quien escuchen esas “ilusiones sonoras”.

De este modo, es muy importante mencionar que así como los ticuna se humanizan a través de su clan, también se constituyen a través de otros elementos como son “los dobles”.

85 En los Altos de Pastaza, Andrea Luz Choquevilca hace un estudio sonoro y encuentra como los animales se comunican con los espíritus a través de plantas psicotrópicas. “Kohn (2007) nombra ‘código entre especies’ a la lengua especial dirigida por los quechua de Ávila a sus perros a fin de estimular su capacidad de detectar la presa. Este ‘código’ es utilizado con la administración de una planta psicotrópica inyectada en las narices del animal (*tsikta*) para que este se pueda comunicar por ‘visiones’ con los espíritus-maestros” (2011:206).

86 En cuanto a la transmisión de los cantos de caza Kayachina, Choquevilca comenta: “el objetivo técnico del arte cinegético parece ocupar un lugar relativamente mínimo comparado con la importancia de las prácticas propiciatorias y de los cuidados rituales que acompañan de cerca o lejos la apuesta a muerte de la caza. Ciertos sueños benéficos coexisten dos versiones no exclusivas sobre el aprendizaje de los cantos cinegéticos kayachina. De una se encuentra su fuente en la interacción entre humanos mientras que la otra es el fruto de una interacción mixta (humano-no humano)” (Ibíd.).

2.3.2. JUEGO DE MÁSCARAS. LO DOBLE-LO MÚLTIPLE.

Dice la abuela Alba: “cuando se vive, los dobles están en todo nuestro cuerpo”. Se pueden identificar varios dobles que se manifiestan ocasionalmente. Goulard anota al respecto: “Cada uno sabe que un tapechita lo acompaña a lo largo de su vida. Se trata de ‘la sombra proyectada’, vista alrededor del cuerpo. Se trata del reflejo del ‘principio vital’, pero el tapechita es también ‘retrato’ que se refleja en el agua, ya sea del no-humano o del humano. Estamos ante la proyección reflejada de los contornos del cuerpo y no de los detalles anatómicos que puede dar, por ejemplo, un espejo” (*Ibid*:176). Doña Albita dice, “los dobles se presentan en las sombras ahí claramente se ve que no es la sombra de uno, es la sombra de dos seres, eso es mamita que cuando uno está acompañado de alguien más, mire se ve en la sombra de uno” y lo justifica en su historia mítica cuando *Joi* tomó a *Umarí* por su mujer e *Ipi* lo descubrió por sus sombras.

Ella cantó así y dijo: mi mamita me decía que cuando yo ser joven que yo no me voy a casar con cualquiera, mi marido va a ser persona responsable, persona trabajador persona que me va a dar de comer decía mi mamita y mi mamita me deja aquí en este lugar en esta soledad aquí yo solita, canto porque estoy sola, mamá decía que no me quedo con ningún que no va a responder por mí, y cantaba así otro día cantaba y nadie nunca vio nada pero ahí escuchaba en esa mata ahí hasta que ella se embarazó la muchacha entonces el hermano Ipi porque como era soltero él le perseguía al hermano Joi en el camino y decía yo me voy detrás de mi hermano y cuando él se iba por allá veía dos pisoteadas de marca de los pies uno era de mujer y otro era de hombre y entonces cuando llegó él, le dijo hermano, hermano ¿por qué tu llegas a esta hora hoy me siento atrás vi dos huellas de pies ¿por qué hermano? Si, uno era de mujer y otro era de hombre y ¿por qué? no, lo que pasa es que yo caminé regrese, volví otra vez huellas que tú vio fue más grande porque fue que yo pisé ahí mismo no es de una mujer hermano usted tiene compañera, no yo no tengo compañera (risas), bueno otro día le miraba en la hamaca meceaba el cabello de ella y que colgaba y meceaba, hermano hermano ¿tiene compañera? ¿Por qué? Veo caballera colgada que mecea, no, no tengo si quiere tener compañera coja ala cualquiera ala y lo pone al lado suyo y mecea eso yo hago, ah bueno hermano tu tiene compañera, yo veo algo sombra que pasa en tu lado ah no no tengo compañera si quiere tener compañera haga que camine dos veces y ves tú sombra eso es mamita que cuando uno está acompañado de alguien más, mire se ve en la sombra de uno (Ver mito 4C).

La palabra *tapechita* puede ser un sinónimo para camaleón, porque la gente comenta que “porque él le ve, es un camaleón, pero para él no es un camaleón”. Dicha palabra sería una metonimia que permite a las personas que no se pueden nombrar. Goulard registra que el canto que se refiere al camaleón, ha sido el primero que los ancianos han aprendido. “Un hombre al evocar a los enemigos que acaban de morir, canta para mofarse de ellos: torcido, torcido, torcido, su pecho del camaleón...feo, feo su ojo del camaleón”. Asimismo, se nota que “las víctimas de un chamán ejecutaron este canto en su ‘principio vital’ para vengarse, antes que fuera enseñado a los ticuna” (*Ibid.*). La continua reiteración de los versos dedicados a este animal, gira en torno a la peculiar destreza de transformación que tiene el camaleón, a su habilidad de cambiar de color según las circunstancias. Haciendo una relación con el tratamiento que los ticuna le dan a los cantos, esto sugiere una forma estructural de ser en el mundo. Cada canto es la voz de algún ser destinada a devenir en inmortal a través del sonido, pero no se es de una sola forma, ya diría Nietzsche que hay que ponerse una de todas las máscaras que somos y salir a escena.⁸⁷ O tomar la multiplicidad de los hilos de las marionetas de Deleuze, que no remiten a la voluntad del artista sino a la multiplicidad de las fibras nerviosas que conectan diversas dimensiones de otras marionetas.⁸⁸

Es a través de esta multiplicidad de los dobles, que los ticuna conciben la relación entre identidad y diferencia en su arte sonoro, del mismo modo que se da entre los indígenas Cashinahua, que su mundo está construido en un sistema de mitades y “su filosofía está marcada por un dualismo dinámico, donde el otro participa en la constitución del yo, y viceversa, y donde cada posición es siempre hipotética - y ritualmente reversible, lo cual posee claras cualidades perspectivistas” (Lagrou 2007:211).⁸⁹

Es muy importante saber que los sistemas sociales amazónicos y Tupí, hacen parte de las sociedades en las cuales las dinámicas sociales son desempeñadas por medio de oposiciones y de antagonismos entre mitades, las cuales, cada una en su turno, hereda y fija atributos. Parafraseando a Lagrou, los ticuna pueden ser caracterizados como sociedades “abiertas” que reducen la diferenciación interna para expresar mejor el antagonismo externo (2007:213). De este último tipo de dinámica social resulta una red endogámica unida por medio de las posiciones de género y la polaridad sonora que aparece en los cantos.⁹⁰

Pero esta multiplicidad de Ser y estar en el mundo no es estática, debe estar en movimiento pues el conocimiento no es una cosa que se genere en un contorno cerrado, las cantantes de música ticuna viajan a través de sus dobles para encontrarse con las voces de los seres no humanos que se relacionan con ellas para poder vivir su inmortalidad. Así como los chamanes marubo, los ticuna utilizan su clan como doble que les permite ser en la totalidad de la natura-

87 La necesidad de la máscara se plantea no sólo en Nietzsche, sino en filósofos que, podríamos decir según las interpretaciones usuales, se hallan alejados del pensamiento del alemán. Así, leemos: “Como los comediantes llamados a escena se ponen una máscara para que no se vea el pudor en su rostro, así yo, a punto de subir a este teatro del mundo en el que hasta ahora sólo he sido espectador, me adelanto enmascarado” (Descartes 1980:17). En René Descartes, Obras escogidas, trad. Ezequiel de Olaso y Tomás Zwanck, Buenos Aires, Charcas, 1980, pág. 17.

Asimismo, hay que tener presente que el juego de Nietzsche con el concepto móvil de la máscara fue una parte de su danza con los conceptos, una parte de su propuesta de la música del lenguaje.

88 Del mismo modo, Deleuze plantea el principio de la multiplicidad, en el cual “sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudo-multiplicidades arborescentes (1977:3).

89 Teniendo en claro que esta posibilidad de cambio de punto de vista es una constante conciencia que está dentro del pensamiento perspectivista con el cual estamos abordando este estudio de los sonidos ticuna.

90 El análisis musical del corpus de cantos ticuna se encontrará más adelante para ahondar en esta justificación.

leza. En los marubo existe una jerarquía en los dobles: El doble del corazón (casi un chamán) y la configuración virtual de las múltiples sociedades que existen dentro de la sociedad (Cesarino 2011); asimismo existen dos tipos de chamán: el que viaja y se desdobra, y otro que se queda como maestro de cantos (Cesarino 2013).

Entre la maloca y la chagra, y más allá, en los paisajes acuáticos y terrestres donde se hallan los terrenos de caza, pesca y recolección; las mujeres y los hombres más cercanos a la familia de la joven *worekü* preparan el gran baile. Recolectan frutos para las bebidas, cosechan yuca para la comida, cortan palmas para los indumentos del baile, tejen y pintan los trajes especiales para la gran noche, decoran los instrumentos musicales de acuerdo al clan de la homenajeadada pero sobre todo re-establecen las relaciones entre los seres del monte y los seres del agua para asegurar una armonía en su estructura social. Sin embargo, como anota De la Hoz, estos espacios están cargados de significados simbólicos donde se encuentran el mundo material y el mundo espiritual. La naturaleza se considera como una selva humanizada, en la cual los animales, los peces y las plantas son gente, que en muchos casos pueden tener malocas, chagras, jefes y además realizar ritos. La cacería, la pesca y la recolección, en este contexto, operan como una relación con otros, en la cual naturaleza y sociedad, se encuentran en constante conflicto; la naturaleza es una amenaza continua, puesto que los espíritus dueños pueden robar el pensamiento y, los animales son los que traen la enfermedad; la gente es a su vez una amenaza para la naturaleza ya que caza, pesca, recolecta y cultiva para transformarla en alimento (De la Hoz 2007:292). Doña Albita cuenta:

Es color amarillo y el otro es como color beige el árbol, donde están cerca los tigres, donde ellos quieren estar, y es muy peligroso porque ellos se esconden cuando ven a la persona que está por ahí caminando. Pero es un lugar solo, un lugar virgen y es como peligroso. Entonces el otro clan tiene que dar ese ejemplo para que no haga ese peligro al otro, porque él también es persona buena y a él también le gusta cantar, le gusta estar en paz con la otra persona y sobre todo con el mismo clan que llevan porque son como familia (ver entrevista 099).

Por esta razón es tan importante la realización de los rituales, porque en ellos se ordena el caos que llegue a existir entre las multinaturalezas y sus relaciones. La meta-socialización en el baile preserva la esencia misma de las cosas a pesar de estar éstas en continua transformación. El ritual será pues una “estrategia epistemológica que pretende estructurar de manera ordenada lo caótica que puede resultar la naturaleza”⁹¹. Lévi-Strauss considera que “los mitos y los ritos ofrecen como su valor principal el preservar nuestra época, en forma residual, modos de observación y reflexión” (1992:35). Así, mito y rito hacen perdurar estructuras a las cuales deben adecuarse los acontecimientos. En este sentido, existe un deseo conservador de la estructura,

91 “En este contexto encontramos el concepto de bricoleur. Se trata de una estrategia epistemológica que pretende estructurar de manera ordenada lo caótica que puede resultar la naturaleza. No se trata de elaborar estructuras a partir de hechos brutos, sino de partir de fragmentos de estructuras preexistentes que respondían a un mundo en el que ya no nos encontramos y que sin embargo, sirven para crear taxonomías nuevas. El hombre, al encontrarse ante la naturaleza, intenta estructurarla partiendo así de los restos de una estructura anterior. De esta manera, los elementos estructurales nunca se desechan, sino que se conservan en razón del principio de que de algo habrán de servir” (Lévi-Strauss 1992:37).

de manera que ninguna es completamente inadecuada, sino que, aunque ésta cambie, siempre se conservaran elementos a partir de los cuales se podrán renovar las taxonomías.

Desde el encierro de la joven pasando por la preparación del baile de pelazón, se muestra cómo la relación de los individuos protagonistas del ritual con la naturaleza está enmarcada en una compleja red de relaciones liderada por ese “hombre/mujer calculador”⁹² y concebida ancestralmente por cada pueblo, la cual se encuentra ricamente recreada por las leyes de origen, los conocimientos y las prácticas tradicionales. Por ello es esencial nuevamente analizar la música indígena desde una totalidad en la cual el concepto biodiversidad-naturaleza (De la Hoz 2007)⁹³ esté intrínseco; ya que desde el mundo indígena, esta noción se encuentra ligada a elementos fundamentales como el territorio, la cultura y la espiritualidad, “haciendo de éste un concepto integral e infragmentable” (2007:292).

En esta concepción múltiple de la vida, doña Albita mujer chamán de la comunidad ticuna de Puerto Nariño, se siente parte de la biodiversidad; este hecho es el que le permite acceder al saber de las plantas y animales. La biodiversidad entendida como las plantas, animales y microorganismos en sus diferentes niveles de organización no existe per se; existe gracias a un flujo permanente de energía, del sol y de la tierra, arriba-abajo, masculino-femenino, en el que el dueño de maloca y la comunidad, como comunidad ritual, juegan un papel trascendental. Siguiendo a De la Hoz, diríamos que no hay biodiversidad sin la intervención de los seres humanos. Vivir en medio de una gran diversidad biológica fue un reto estimulante para estas culturas. La existencia de centenares de especies vegetales y animales por hectárea crea un hábitat tan heterogéneo, que hace necesario un gran esfuerzo intelectual y psicológico para intentar conocer todas sus interrelaciones, así sea través de la “magia” como dicen los nietos de doña Albita cuando ella empieza a cantar, sin saber que para ella la magia es su ciencia⁹⁴, “es su arma y su armadura contra los múltiples peligros que por todas partes le amenazan”.⁹⁵

Se hace ayahuasca primero.

Aquí tengo jengibre y ajo, renaquillo, y todo.

Cuando usted, o un doctor es aprendiz del viejo que te sopla aquí, usted ya está viniendo. Boa, gente, animales de toda clase, si en forma que usted mira televisión, da miedo, ese es el dueño del palo. Y con eso cuando hicieron maldad a la gente esa es su gente, 100, 200 soldados y todos los animales también, entonces al quitarle a todos su alma, también está el diablo porque el diablo se está llevando niños grandes y pequeños y abuelos, se los está llevando y usted despierta y esa es su alma que se están llevando allá.

92 El punto de autonomía podría extenderse a las personas que, de hecho, se ocupan de la disputa de sus propias motivaciones y que están comprometidos en un contexto colectivo. Sin embargo, el hecho de que cada acción individual y social se dirija a (y, en cierto sentido, dependa de) otros individuos y victorias detectan redes establecidas colectivamente de las relaciones, el énfasis en la autonomía individual puede ayudar a volverse más natural la noción de “hombre calculador” (véase Wagner 2010:13). La gente es necesaria, para que las cosas más valiosas se pongan en servicio del control de la distribución de las personas. Son los detalles de esta cita, el control, el intercambio y la distribución de las personas, que los antropólogos entienden como “estructura social” (Wagner 2010: 59).

93 “La biodiversidad, para los pueblos de la región sur de la Amazonia colombiana, es parte integral del territorio y de su universo cultural, a diferencia de la manera como ésta se entiende en occidente. Las especies, poblaciones y comunidades biológicas no se conciben de manera independiente del resto de la naturaleza y menos de la historia y vida de las comunidades” (De la Hoz 2007:291).

94 “En vez de oponer magia y ciencia, sería mejor colocarlas paralelamente, como dos modos de conocimiento, desiguales en cuanto a los resultados teóricos y prácticos (...), pero no por la clase de operaciones mentales que ambas suponen, y que difieren menos en cuanto a la naturaleza que en función de las clases de fenómenos a las que se aplican” (Lévi-Strauss 1992:30).

95 “La magia, el intento del hombre por gobernar las fuerzas de la Naturaleza a través de un saber especial, es omnipresente y de suma importancia en las Trobiand, está enraizado a todas las actividades artesanales y comunitarias (...) Siempre que emprenden alguna acción de importancia vital, recurren a la ayuda de la magia. Puede decirse sin exageración que, para ellos, la magia gobierna los destinos humanos; que provee al hombre con el poder de dominar las fuerzas de la Naturaleza, y que es para él su arma y su armadura contra los múltiples peligros que por todas partes le amenazan. (Malinowski 1972:24).

¿Cuándo usted despierta como está? Ya con dos veces que usted trabaje ya está sentado comiendo dos, tres cucharadas y en una semana ya se va ir. Ese es el poder de nuestros abuelos paternos, ahorita eso se acabó también. Ese es mi cuento de mí y la gente de aquí me trata de doctor porque nadie sabe eso.

Primero cuando era aprendiz, hay los entes cantaban para uno porque querían tumbarlo a uno, te quieren llevar como un borracho. Y así canta (Canto) para avisar dice, para traer sus abuelos que saben más que él (ver entrevista 080).

Siguiendo a Overing (1984) las cosmologías amerindias revelan un principio metafísico de constitución de vida, a saber: una necesidad de relaciones entre entes diferentes. Un mundo compuesto plenamente por seres iguales sería, sin duda, pacífico; entretanto, no sería un mundo propiamente social. Una alteridad es un elemento fundamental para la constitución de sociedad. Esta formulación no excluye un peligro potencial de relación con Otro, por el contrario, implica formas complejas para domesticar-lo y volver a tener una convivencia más segura. Al igual que los hombres, las mujeres ciertamente comparten el ideal de la necesidad y el peligro que implica la alteridad.

En este juego de máscaras, las protagonistas son las mujeres. Desde la joven *worekü* que se encarga de evitar ser tentada por los seres no humanos que quieren interferir en su proceso hacia la inmortalidad a través del ritual, hasta las mujeres que están preparando la fiesta y que serán las encargadas de entonar los cantos de consejo. Por una parte se está mediando a las malas energías de los seres “fríos” (energía generalizada por *Ipi: trickster* de nuestra historia) y por otra parte se está tratando de transmitir el lado “cálido” (energía generalizada por *Joi: héroe civilizador*) de los espíritus que quieren formar a una buena mujer. Para los pueblos indígenas del Amazonas este juego de posiciones significa la posibilidad de experimentar Ser en el Otro para de este modo adquirir el punto de vista alterno sin perder la diferencia. “La transformación es sólo deseable cuando es reversible, aunque, de nuevo, ésta reversibilidad no presupone la existencia de un punto de vista o cultura a la que originales” (Vilaça 2010:13). Este punto pone de relieve una divergencia radical en la forma en la que las dos lógicas culturales ocupan la diferencia (Viveiros de Castro 2002).

Por todo lo anterior, la música ticuna no será pues “la música” pensando en términos estáticos y únicos en la etnografía, en el pensamiento indígena de un tiempo-canto que no tiene tiempo ni espacio sino lo es todo a la vez, este concepto se desplazará al concepto de *naga* (sonido), un sonido que es doble, que es múltiple que está vivo y que por ende tiene la capacidad de multiplicarse, de reproducirse sonoramente, el *naga* vive desde el tiempo del origen, es el sonido de los demiurgos y sólo está esperando a ser pensado, imaginado y tomar la forma de una voz que lo deje ser; será pues ese sonido, ese *naga* la presentación de uno de los espíritus

que ya no tienen cuerpo pero que son inmortales a través de su canto.

Worekü ya está lista para salir, ha pasado días y noches enteras en su encierro aprendiendo a Ser, pero ya es la hora, los seres humanos y no-humanos la esperan, es la esperanza de los ticuna que se funde en la totalidad de la naturaleza y es *devenir ticuna* a través de ella. Justo antes de salir el mensaje se cosecha en la tierra y se dibuja en su voz.

Antes que yo me muera, la gente está tratando de buscar trampa para yo no existir más, pero si la gente de verdad me tiene mal para que no exista, que busque la palma de la *chambira*, ella trabajó, ella pidió eso. Eso que me haga entonces, yo me meto allá y ahí me aplasto. Me aplasto ahí y así que se aprovechen de sacar mi flauta para que puedan cantar con eso.

Entonces así yo termino y así no volveré más acá, pero quiero que me busquen esa palma, me aplasto y esas palmas tienen hojas largas y se mueven cuando el viento cae. Ahí se sentará mi espíritu y de ahí votará la bola de *chambira* para abajo para que la humanidad siga trabajando (ver entrevista 101).



(Escuchar pista 9. Canto de Pelazón)

2.4. VENGAN SERES DEL MONTE, YA ESCUCHO SUS MÁSCARAS SONORAS. (*baile jüüü*)

Es cuando sopla el tizón y suelta la primera palabra, cuando le echa al árbol humo y esa es una cura y sostiene la salud de ella y de toda la gente que le acompaña. Cantamos sobre la gente que entra y le acompaña en la fiesta. Entran las ruedas, entra al mundo. El primero que sale es el macaco, él va a mirar que hace la gente y cuando él regresa es que ya está todo listo para empezar la fiesta de la muchacha. Cuando ellos entran la gente debe estar pendiente dentro de la casa de conocimiento y la gente que está afuera. Ellos son varios, son como 30 máscaras que entran: grillo, colibrí, el árbol chapillo, el hombre madre viento, los que atraviesan sus vestimentas, un pájaro negro que es el tucán, otro naranja que es el paujil (ver entrevista 108).

Cuando las máscaras no habían sido aún dadas a los ticuna, sus jóvenes iniciadas partían con las entidades inmortales, en ese entonces cerca de los hombres. Sin embargo, por la negligencia de una de ellas, los espíritus se alejaron y los ticuna se volvieron mortales: por ello portar una máscara es la relación inmediata con la pérdida de la inmortalidad. A partir de entonces, las entidades inmortales, padres de los animales, vienen aún a visitar a los humanos solo durante los rituales. “Tras sus máscaras, ellas sorben, con sus pequeñas flautas, la cerveza de maíz que, si les place, los predispone bien frente a los hombres (Goulard 2011:150)”. Las máscaras son, pues, el puente entre los mortales e inmortales.

Lo primero que hace Doña Albita hace al llegar a la maloca, es cantar la bendición al espacio sagrado, mientras camina dándole la vuelta alrededor de la misma. Entra y en movimientos laterales, bendice los 4 puntos cardinales, se agacha, besa la tierra, deja caer su frente en un gesto de unión con el universo; se queda allí unos minutos, todos los invitados se contagian de esa energía y así empieza a sonar la noche.⁹⁶ Para las comunidades indígenas es un orgullo y privilegio tener una maloca,⁹⁷ comunidad que no tenga un espacio sagrado es una comunidad que no tiene cultura ni tradición,⁹⁸ ya que la mayoría de los eventos ocurren dentro de la casa y como diría Seeger “los grandes eventos por lo general implican la posesión y la transición a un reino espiritual por encima del pueblo o casa. La forma del canto Suyá en el espacio es significativa. Las diferentes partes de su cosmos son marcados por los sonidos realizados allí (o el silencio observado)” (2004:69).

Para los ticuna la maloca y el territorio son espacios dinámicos en los cuales se da una secuencia o calendario de actividades, eventos y ritos⁹⁹ que se ajustan a un ciclo anual. La diversidad de rituales que se realizan cada año, señalan las relaciones de intercambio de los hombres entre sí con la naturaleza. “La maloca es la expresión tangible del pensamiento indígena amazónico y la ejecución de los distintos rituales, la forma privilegiada en que dicho pensamiento se pone en práctica y se reactualiza asegurando la salud del territorio y la pervivencia de los diferentes pueblos indígenas” (De la Hoz 2007:286).

Generalmente la fiesta coincide con la luna llena. Van llegando los invitados,¹⁰⁰ se acomodan y reciben bebida fermentada de yuca, la cual ha sido preparada días antes en un ritual llamado *bedagü* o ritual del *payawarú*¹⁰¹. Todos los que asisten deben turnarse para percudir los tambores (*tútu*) que no deben dejar de sonar ni un sólo instante durante la fiesta. La

96 Anthony Seeger menciona con respecto a la maloca de los Suyá “la maloca es usualmente la unidad social y política más importante, esta gran casa asienta los sonidos en donde todos los miembros pueden escucharlos” (2004:65).

97 La maloca Ticuna tiene una base de forma oval, una sección pequeña rectangular en la parte central y un par de series de soportes verticales que dividen el interior en dos áreas concéntricas. El techo se cubre con Palma de Caraná (Mauritia carana). Las paredes, más o menos de la misma altura de un hombre, se fabrican de pequeñas varas de Pona (Socratea exorrhiza) o del mismo material del techo. “Al parecer la introducción del toldillo modificó la vivienda, abandonando entonces las paredes y prolongando la sección central, de manera que lo que finalmente resultó fue un albergue rectangular abierto” (De la Hoz 2007:284).

98 En Colombia existen apoyos económicos para la construcción y reparación de las casas sagradas llamadas Maloca, ya que esto además de incentivar la realización de los bailes y rituales indígenas, promueven una actividad laboral y entrada económica a los hombres y mujeres de la comunidad que se encargan de realizar tan magna obra.

99 Definiendo rito según Rappaport como: “la ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificadas por quienes los ejecutan” (2001:56).

100 En ambos (tradicional o religioso), es importante que esté presente el máximo posible de personas en la celebración de cada ritual. Esta exigencia es explícita, e incluye a los vecinos mestizos. Una asistencia masiva determina el éxito del evento y favorece la relación con las entidades o la deidad. Además, por su “alteridad”, los invitados podrán testificar del éxito de la celebración (Goulard 2012).

101 Como se ha comentado anteriormente, uno de los elementos esenciales del ritual es el masato (a-e), para lo cual tiempo antes de la fiesta la familia invita a familiares y amigos a la preparación de este líquido que no puede faltar. En este ritual la madre de la niña debe abastecerse de suficiente yuca dulce recogida en su chagra para la preparación de la bebida que se denomina payawarú debido a su alto grado de fermentación. Después de arrancada la yuca debe rasparse y destilarse del almidón, cuando se tiene suficiente líquido este es mezclado con el masato que ya se había preparado con anterioridad. Este proceso se hace varias veces hasta lograr una bebida muy fermentada, de sabor fuerte.

festejada de la pelazón lleva todo su cuerpo pintado de huito¹⁰² y un traje especial diseñado en *yanchama* con pinturas y tintes particulares, una corona de largas plumas rojas. Además lleva colgado del cuello una tira larga de *chambira* que le llega abajo de la espalda de donde termina con un manajo de caracoles. A su vez todos los que danzan llevan un atuendo también diseñado con la misma fibra. Según el mito de origen, *Joi* convirtió en huito a *Ipi* por una de sus desobediencias, luego lo rayó y lo lanzó al río para transfigurarse en el color de la misma humanidad.

Ipi se fue a buscar huito, cuando llegó a la mata de huito con todo el canasto, el huito creció, creció hasta el último árbol. Creció, creció y él lo cogió. Ya tenía lleno el canasto pero se creció con él, cuando él se agachó ya no pudo bajar a tierra y fue cuando dijo y le moridió a él, se convirtió en una abejita y se mordió la semilla de huito, se metió allá en abejita una hormiguita, allá quedó y ahí mismo él le soltó, allá quedó, se quedó la pepa abajo con todo y la hormiguita. Se pasó más adentro, cuando él se fue a mirar el árbol y miró allá abajo, allá su hermano daba la vuelta con todo y su canasto y ahí fue que le llamó Ipi afuera. Salió otra vez, ¿hermano usted por qué te hace eso? Por desobediencia te quedas así, bueno vamos rayar el huito, lo rayó el huito ahí también que Ipi se rayó se quedó muerto, se quedó afrecho de puro huito ah mi hermano ¿dónde está? Y ¿cuándo hermano? Se salió otra vez. Dijo: pinté a mi hijo le pintó y así fue ya la ceremonia y de ahí si ya vino bueno ahora sí pinte al niño y todo el afrecho que esta ahí usted lo va a echar en el lago, entonces le dijo: ahí es que empieza un canto que dice así: del nacimiento de la humanidad ahí ya vino eso (ver mito 4G).



(Escuchar pista 11. Tocurainege con tambor).

Entran los *hombres-palma* tocando el tambor, ellos llevan en el hombro una rama de una palmera que fue rasgada hoja por hoja en la etapa de preparación con el fin de lograr en el baile el efecto sonoro del movimiento de los árboles, el viento y los animales al momento de danzar. Del mismo modo, éste como muchos otros “elementos rituales“ son códigos sonoros con los cuales los seres no-humanos usan su <disfraz sonoro>¹⁰³ y se presentan en el ritual por medio de su *naga*. Con esto se hará evidente que al igual que en la música Uitoto “tanto la estructura formal como la temática misma, presentan las diferencias míticas y fenoménicas de los seres a quien se están dirigiendo los cantos. La tímbrica que se propone utilizar como instrumentos musicales a los indumentos que caracterizan las diferentes danzas tales como

102 Existen tres tintes provenientes de hojas, frutos y semillas de árboles que se usan para la decoración de los trajes y de las máscaras hechas de *yanchama*. El huito, que provee un color negro, el achiote, color rojo y el guisador, color amarillo su nombre en lengua es *dépan*. Las mujeres son las encargadas de preparar los tintes que salen después de rayar, machacar y raspar los productos.

103 Concepto desarrollado por la autora en la tesis de maestría titulada “Sonidos del Rafue. Articulación de una comunidad Uitoto del Amazonas colombiano a través de la música” 2010. <http://www.metricas.unam.mx/TESIUNAM/index.php>

el bambú (*Sù'k+i*), el helecho y las palmas; está presentando escenográfica y gestualmente las multiplicidades de ser y hacer de la humanidad” (García 2010:228).

Cuando sale la niña después del llamado de su madre, camina por las cenizas y llega hasta el centro de la reunión, ella va tomada de gancho por sus abuelos, de lado y lado, quienes le cantan todo el tiempo los cantos de consejo *tü ú tü ù ú*.

Muchacha, hermana, es aquí con sangre.
Donde ha crecido ese que fue *kuaiyane*.
Es ahí no más donde dieta encerrada
como el tronco del árbol de venado
va a quedar creciendo.
Tú eres como el sapo de caparazón
que en las hojas del canangucho.
está dietando en el tronco del árbol de venado.
Muchacha, hermana.¹⁰⁴



(Escuchar pista 12. La tortuga)

Bailando sin parar, los abuelos llevan en sus hombros las hojas de palma y las cornetas en el otro brazo y los acompañantes danzan alrededor de ellos tocando los tambores. Es importante mencionar que para las comunidades indígenas amazónicas la división entre música y danza¹⁰⁵ no existe.¹⁰⁶

Es relevante decir que el baile ya lleva horas desde antes que nuestra joven *worekü* saliera de su encierro, desde antes los invitados ya han estado bebiendo *payawarü* y la gente está muy exaltada y emocionada, el ritual ya está en una etapa lista de clímax para recibir a la homenajeadada. Las abuelas cantoras, y en especial la voz líder: Doña Albita, lleva horas bailando y cantando alrededor de la maloca, sus “dobles” se están conectando con los seres no-humanos y son ellos que le dictan las letras propicias para el evento, adentro las otras abuelas preparan a *worekü* soltándola del palo de uvo al que estuvo unida durante su encierro, la terminan de decorar con la pintura facial y corporal y le dan a beber *payawarú* para que cuando salga, ella, al igual que los invitados, esté en el mismo estado de exaltación; los hombres enmascarados esperan fuera de la maloca bebiendo y preparándose físicamente para que al entrar logren desbordar una energía sin precedente; y los invitados, sean mestizos, de la misma o diferente etnia: apoyan con el canto y la participación con la bebida del masato. Siguiendo a Lévi-Strauss, “el ritual es un fenómeno multidimensional: una cantidad de diferentes actividades y eventos, en los que participan diferentes individuos y grupos, ocurren simultáneamente, y los participantes (y el observador) reciben información de manera simultánea a través de diferentes canales sensoriales” (Lévi-Strauss en Hugh-Jones 2007:316).

104 Versión de Elvira Lautate, mujer ticuna de la comunidad de Boyahuazú y traducción de Viriato Fernández.

105 La manera en que podemos definir la música y la danza sería la sonoridad y los movimientos producidos desde una perspectiva cultural establecida con una intención estética. Así, la desimbolización de la música nos permite acceder a sus códigos sensibles sonoros y dancísticos pues, en el caso contrario, estas manifestaciones continuarían siendo solo sonidos y movimientos extraños para los oídos y los ojos externos a la cultura (Olmos 2011a:257).

106 Camacho (2006:19-20) dice: “La danza se vincula estrechamente con los géneros musicales para construir actos discursivos, ya sea para demarcar el tiempo y el espacio sagrado, escenificar el mundo mítico de una cultura, o para expresar a través del lenguaje gestual y corporal un cortejo, un momento histórico, una protesta social, un acto de rebeldía. A través de las expresiones dancísticas, la música adquiere una dimensión espacial y visual.”

Finalmente, alrededor de la media noche llegan los enmascarados o ‘trajes-máscara’, hay un mínimo de máscaras (*chamû*)¹⁰⁷ que deben entrar en la fiesta. Ellos llegan a buscar a la muchacha, a seducir, a llevarse al que se lo permita, y cumplir con su objetivo “abrir a las mujeres y castigarlas”¹⁰⁸. Los enmascarados llevan trajes enterizos de yanchama y palmas que les cuelgan, son disfraces de micos nocturnos o macacos,¹⁰⁹ mariposa o demonio femenino, la madre de las tempestades, árbol de los disfraces, maíz, boa madre del agua, colibrí, espíritu de Dios y el jefe de todos los demonios.

Ellos vienen a acompañarla, a visitar a esa niña y a entregar su buena energía y dejar su bien.

Ahora el macaco es fuerte y tiene el miembro para tentarla, pero entonces en la realidad, antiguamente eso no lo hacían. Hoy en día es otro pensamiento de otra gente, ya lo hacen. Pero la naturaleza de nuestra enseñanza no fue así, porque todo esto es respetado, esta gente no es gente de burla, ni de amenaza, esta gente no tiene que demostrar lo que no vale, ellos tienen que demostrar el bien para la muchacha y la enseñanza para esta niña que sale y que toda persona la respete.

El que avisó en el mismo momento que entró fue un hombre quieto, un hombre que demostró su ejemplo y su vivencia para que a esa niña no le pase nada, que esa niña salga bien porque esa niña va a ser persona de mucha caridad, de mucho amor, de mucho respeto a los demás.



(Escuchar pista 13. Canto del mico boqui-blanco)

Lo que dedicó esa máscara de mico boqui-blanco, es que enseñó a la humanidad las canciones para continuar con ese aprendizaje que el llevó hacia la gente. Porque la niña que le enseñó estaba tejiendo cedazo por allá sola, entonces el cedazo no lo terminó rápido, entonces la niña dijo como quisiera que tú fueras humano y que fueras allá a esa fiesta y me trajeras comida porque tengo hambre. Y él dijo si tú tienes hambre pinta mi cara, pinta mi cuerpo y mi colita y yo me voy, la muchacha lo pintó y se fue y llegó allá a la agrupación de gente que estaba cantando y bailando y cuando la gente lo vio se preguntaba quién será este muchacho extraño que se vino a meter junto a nosotros, traigan bebida para darle. Y entonces él tomó la vara del cascabel, del instrumento y empezó a cantar.

107 La misma palabra sirve para designar piel del humano o del animal.

108 “De acuerdo con el mito barasana, los hombres castigaron a las mujeres que les robaron los he haciéndolas menstruar; las variantes de este mito que se presenta en otras partes de la región del Vaupés plantean ya sea que los hombres violaron a las mujeres o que les clavaron los instrumentos de Yuruparí en sus vaginas (y de esa forma las hicieron sangrar). Estos castigos tienen un denominador común: el tema de abrir a las mujeres” (Hugh-Jones, S. 2007 255).


109 Similitud encontrada en el ritual de barasana entre los indígenas de la Amazonia noroccidental. “Se planteó que los instrumentos *He* y otros elementos del equipo ritual representan a los animales del mundo que han venido a bailar en la Casa *He*. Uno de los ornamentos utilizados por los dos hombres que tocan las flautas larga en el climax del ritual, y que representa a los espíritus *He*, consiste en una madeja de cuerda, que se usa en la espalda hecha de pelo de mono, llamado *umaria yasi*, representa tanto a los monos aulladores como a los perezosos, entre los cuales estos últimos son los jefes de las diferentes especies de monos.” 249

El macaco, que es el personaje más lúbrico va en busca de cualquier muchacha, en especial de *iri iri worekü*, quien es custodiada por sus abuelos. Es allí donde se da “el despertar de las máscaras”¹¹⁰, dando brincos sin control, desbordando sus cuerpos corren alrededor de la maloca en dirección opuesta a todos, empujan a quien no permita que toquen a la joven, se ríen a carcajadas y gritando en un tono explosivo cantan la siguiente canción.

 (Escuchar pista 14. Canto de minga)

Él entra rápido y quiere hacer daño rápido, quiere sacar todo lo que hay y busca rápido a la niña que está guardada y a la mamá y a otra gente para hacerle daño, entonces la gente le da consejos a él para que baile tranquilo y que no saque el nido de la muchacha, que todavía no es hora para que él se meta allá y que respete. Y si tiene mucha hambre, que ahí está el árbol de milveso y que busque un grillo grande para que coma.

Este es un lugar muy sagrado que tú y la gente deben respetar. Después lo hacen bailar con la muchacha para que él le dé su fuerza, su pora, su energía.

 (Escuchar pista 15. Canto de macaco travieso).

Después de la gran exaltación del baile del macaco en el cual la gente alcanza un alto grado de éxtasis y la joven *worekü* logra vencer la tentación del mico boqui-blanco, se escucha a manera de victoria los sonidos cortos, agudos y reiterativos del colibrí, anunciando con gran colorido que “existe una nueva *Umarí*: el corazón del árbol vida: la mujer”. La abuela Pastora dice: “El colibrí es un espíritu sano, puro y por eso entra a visitar esa niña y hace esa purificación” (Ver entrevista 114).

 (Escuchar pista 16. Canto del colibrí).

110 Aristóteles Barcelos Neto utiliza esta expresión “el despertar de las grandes máscaras del alto Xingu” en 1997, cuando un pueblo de esta región, los wauja, decide volver a usar las grandes máscaras rituales *atujuwá*, descritas en la década de 1940 y consideradas perdidas desde entonces (en Goulard 2011:32).

Ya había claridad, que ellos dijeron que esa era la vida de ellos que era para la gente entonces ahí fue que dijeron. Hermano, me preocupo tengo que ir a mirar la mata del árbol que tumbamos. ¿Por qué? Sí, me preocupo. Ipi se largaba, él era el primero que se iba a mirar todo, a mirar todo adelantado, entonces le dijo, no hermano no te molestes, no, si yo me voy y cuando dizque llegó allá iba tocando, así hasta en el último y cuando llevó su mano al medio, empezó a punzar el corazón del árbol porque tenía vida (...) ya que tú llevaste el corazón del árbol bone, antes que tú lo siembres coma donde que está más mejor, donde que está más mejor, no yo no lo voy a comer porque esa parte es frío dizque dijo, entonces ahora siébralo en la puerta de tu cueva, bueno tintin por eso es que esos animales tienen sentimiento parecen humanos ellos, entonces cuando el escarbo, él lo sembró (...) Cuando Joi fue a cacería pasó en ese camino donde tintin sembró al corazón cuando vio fue una mata ahí camino regresó y encontró una pepa así, entonces la recogió: ¿quién eres tú? Que semilla tan hermosa... cómo quisiera que tú te convirtieras en humano para mi compañera, se enamoró de la semilla y cuando él dijo así, la semilla se transformó en una muchacha se paró delante y le dijo ah tú quieres tener compañera aquí estoy me presento ante ti ante tu familia, cuando dijo así, dizque dijo ah sí yo soy, soy Umari: el corazón del árbol vida: la mujer.



(Escuchar pista 17. Música de Pajaros)

Así es como nuestra mujer que dará vida, está presente en el ritual a modo de existir en un “modelo reducido”¹¹¹ de la vida misma, en la cual subsiste a las tentaciones de los seres humanos y no-humanos demostrando el nivel de desarrollo de su energía vital: *pora*. En palabras de Lévi-Strauss, la renuncia de algunas de las dimensiones sensibles del objeto es lo que permite al espectador contemplar sus dimensiones inteligibles.”La virtud intrínseca del modelo reducido es la que compensa la renuncia a las dimensiones sensibles con la adquisición de dimensiones inteligibles” (1992:46).

Luego de la entrada del colibrí llegan los seres del monte, del aire y del agua para completar la entrada de los animales al baile y así poder unificar las multinaturalezas en el ritual, extraerlas del mito y hacerlas vivir en el canto.¹¹²

111 En el proceso artístico, según Lévi-Strauss, se invierte el proceso cognoscitivo habitual, yendo de la totalidad a las partes, aunque sea de manera ilusoria. La anticipación de la totalidad y la posibilidad de su manejo es lo que produce el goce estético. “En el modelo reducido el conocimiento del todo precede al de las partes. Y aun si esto es una ilusión, la razón del procedimiento es la de crear o la de mantener esta ilusión, que satisface a la inteligencia y a la sensibilidad con un placer que, fundándonos solamente en esto, puede llamarse estético” (Lévi-Strauss 1992:45-6).

112 “Y en vista de que a cada tipo de máscara se vinculan mitos que tienen por objeto explicar su origen legendario o sobrenatural y fundar su papel en el ritual, la economía, la sociedad, una hipótesis contundente en extender a obras de arte (pero que no son solamente eso) un método que se ha puesto a prueba en el estudio de los mitos (que son también eso) hallará verificación si, en último análisis, conseguimos sacar a la luz, entre los mitos fundadores de cada tipo de máscara, relaciones de transformación homólogas de aquellas que, desde el punto de vista plástico, nada más prevalecen entre las máscaras propiamente dichas”. (Lévi-Strauss 2011:19-20).

La explicación de esa música es que pasa el chulo revoloteando en el aire, volando y bailando y le sigue el chulo de cabeza colorada que viene pasando revoloteando y danzando y también le sigue un loro llorón y después un grupo de garzas blancas, un pescado perro y un pescado dormilón, todos vienen bailando¹¹³ (ver entrevista 043).

Entre las personas presentes durante la primera aparición de las máscaras, las mujeres intentan identificarlas por los sonidos que emiten por medio de una pequeña flauta o por un canto modulado en voz baja. Cuando el mono blanco aparece en los rituales bajo forma de máscara, dice Goulard: “es también incontrolable, provocador y puede permitirse todas las bromas en perjuicio de los participantes (...). Pero, sobre todo, con un sexo largo, hace parodias de agresiones sexuales buscando las mujeres presentes, de la misma manera que, como ellos afirman, un animal muestra sus partes sexuales al cazador para provocarlo” (2009:79). Lévi- Strauss ya había subrayado que “la máscara no habla, o si habla, es en una lengua propia y que se opone, fonéticamente y semánticamente, a la que permite a los hombres comunicarse entre ellos” (1989:182). Cada traje-máscara deambula por la casa relacionándose entre ellas, con todos los seres humanos, con la bebida y con el espacio interior y exterior de la maloca. La relación dialógica que surge entre “la inmortalidad y la mortalidad” mediada por las máscaras es apoyada por la persecución constante que hacen las mujeres hacia los enmascarados dándoles insaciablemente masato¹¹⁴. A través de esta danza los ticuna humanizan la máscara lo que hace posible su contacto con los humanos. “Su función temporal no es más que un medio para que el hombre entre en relación con el mundo sobrenatural” (*Ibid*:183). El traje máscara posee una carga estética y simbólica exacerbada, asociando a menudo lo visual con lo sonoro. Dimitri Karadimas (2011:10-11) menciona que las máscaras, “además de ser marcadores étnicos, son, ante todo, representaciones de prototipos con quienes los humanos buscan relacionarse. Esta función de establecer relaciones extraordinarias, es, a menudo, facilitada por la bebida fermentada y la ebriedad compartida”.

Debemos tener en cuenta que las relaciones que están en juego en un ritual como la Fiesta de la Pelazón - pero en la mayor parte de los rituales de los indígenas de América del Sur - están más allá de la relación entre los seres humanos. El enmascarado, entra durante la fiesta golpeando su pene y se apodera de la sala de encierro donde está la joven, claramente es una burla libidinosa en exceso hacia las niñas que han estado sin ver hombre alguno durante su aislamiento. Son, entre otros enmascarados, los que amenazan la nueva chica con su miembro, la están tentando. Algunos abuelos dicen que “los macacos quieren robar la carne fresca”.

113 A manera de comparación con otras culturas indígenas Montemayor anota: “La participación directa de los animales en las canciones tradicionales y su mención reiterada en canciones modernas es siempre irónica y motivo de hilaridad entre los mayas.” (2001:168). “Algunos animales y plantas de estas canciones son propias de la zona maya. En *Chan Ch'iich'* mencionan a la identidad *Chan Tup Chakil* (el menor de la lluvia) prometiendo el arete; a la avispa *Chana Chaak* prometiendo los zapatos; a la liana *Xtabay* prometiendo el baúl, y al árbol *tak'inche* el dinero.

Ciertos animales participan también de manera muy singular en otros tipos de canciones tradicionales, plenas de buen humor.” (*Ibid*:172).

114 La relación dialógica que surge de los enmascarados con los seres humanos, no basta para explicar el mensaje, hace falta poner en relación a los elementos característicos de las “máscaras sonoras”, lo cual se presentará en el capítulo 3 de esta investigación. Con respecto a este tema Lévi-Strauss escribe: “Ni más ni menos que los mitos, las máscaras no se pueden interpretar en sí mismas y por sí mismas, como objetos separados. Considerando el punto de vista semántico, un mito no adquiere sentido sino una vez devuelto al grupo de sus transformaciones; igualmente, un tipo de máscara, considerando desde el solo punto de vista plástico, replica a otros tipos, cuya éntasis y colores transforma asumiendo su individualidad. Para que esta individualidad se oponga a la de la otra máscara, es preciso y basta que impere una misma relación entre el mensaje que la primera máscara tiene por función transmitir o connotar, y el mensaje que, en la misma cultura o en una cultura vecina, la otra máscara se encarga de vehicular” (2011:18).

No sólo las mujeres que cuidan de rituales (criadas), sino también las muy nuevas chicas tienen estos enmascarados persiguiéndolas y por ello bailan eufóricamente para ser atrapadas por ellos, su euforia, y energía es proporcional al nivel de energía que existe en los cantantes.¹¹⁵ Por otra parte, la insistencia indebida del enmascarado renuncia a su intención sólo cuando recibe bebida y carne ahumada. Sin embargo, a nivel cosmológico la burla - es decir, entre lo humano y lo no-humano (enmascarado) - no parece ser saciada hasta el momento del canto en falsete que interpretan los hombres de la fiesta y en la cual se da inicio a una parte esencial del ritual para equiparar la desigualdad de géneros que se vive entre los ticuna, y de este modo desdibujar una vez más las fronteras entre la polaridad, entre la mujer y el hombre ya no existe diferencia de género, todos a través de la voz son el mismo ser.

Se puede decir que la división entre lo que está permitido y lo que está prohibido por las mujeres y los hombres en las prácticas musicales, durante el ritual se difumina dando como resultado un “travestismo vocal y sonoro”. Edson Tosta Matarezio comenta que “al cantar en falsete en los rituales - apropiarse una característica eminentemente femenina - los hombres ticuna impiden la afirmación de auto-reproducción de las mujeres. El ticuna ‘travestismo vocal’, por lo tanto, es un recurso para equilibrar la energía entre las personas ticuna” (2014).¹¹⁶

La madre, dueña de la fiesta *jüü aru jorá* debe incitar a los enmascarados a bailar recitando algunas frases:

¡Danzar, vamos, entren en fila
Mis macacos
Beban!

Por su parte el padre de la niña o su tío materno invita a las máscaras de rueda:

¡Danzar! Vamos, máscaras.
Entren mis enmascarados de rueda.
Ahí acérquenlas a la pared del corral.
Esos disfraces de *yanchama*.
Aquí hay que bailar mis enmascarados.

Después que todos los enmascarados danzan toda la noche caracterizando los movimientos propios de los animales a quienes están presentando, las mujeres hacen la repartición de la comida que es considerada como premiación a todos los asistentes y principalmente a las muchachas que no se dejaron seducir. El plato consiste en carnes de monte ahumadas, de mico, de danta, tortugas y caldo de pescado. Cuando todos han comido y han quedado satisfechos, los seres no-humanos presentes tras los trajes-máscara regresan al monte, al aire y al agua, desdibujándose y coloreándose de ese color inmortal verde selva. Los hombres-puente entre los mortales e inmortales aterrizan de ese vuelo y sienten la tierra en sus pies, escuchan su

115 Existe cierta semejanza en el estudio de las máscaras realizado por Lévi-Strauss en donde afirma que: “Desde un punto de vista moral los han sintetizado, en la forma de espíritus sobrenaturales sometidos y hasta integrados al orden social. Aún así, hay que señalar que, en el ritual de la swaihwé tal como se vuelve a celebrar desde hace poco, las máscaras adoptan hacia los espectadores un comportamiento aterrador; sólo las mujeres cantando en coro consiguen aplacarlas y, después de varias irrupciones amenazantes, logran despedirlas” (2011:189).

116 Ponencia titulada *Por qué cantan en falsete los ticuna*, durante el XXXVI Congreso INTERNACIONAL de Americanistas en Perugia Italia. (6-13 de mayo 2014).

corazón latir, se quitan la piel de enmascarados y regresan los trajes-máscara a la dueña de la fiesta.

La estrecha relación entre el sonido de la máscara y la presentación de la alteridad en los ticuna, así como en diversas sociedades amazónicas¹¹⁷, es un sendero que abre paso a los seres humanos con la inmortalidad, las “máscaras sonoras” reactualizan el estado *ü-üne* (inmortal) de la vida sagrada y lo registran vivencialmente a manera de elemento mnemotécnico como escritura de su propia cultura¹¹⁸, es así como ritual tras ritual el *naga* de los enmascarados se convierte en un modelo paradigmático por el cual se aprende y comprende el mundo ticuna.

2.5. EL QUE CANTA Y TOCA LOS RELATOS DE ESTE TIEMPO.

El Ore Mitológico

Ahí sí se silenciaron, llamó a la hermanita a un rincón y le empezaron a sacar el pelito de ella, hasta que quitó todo el cabellito conformó una bolita así y se levantaron porque esos niños por momento, por minutos es que crecieron rapidito crecieron.

Bueno entonces ahí es que dijo: abuela le vamos a recuperar la vida de papa *Ngutapa*. No, ¿a dónde se van? si ustedes son pequeños no pueden recuperar. No, son chiquiticos.

Si podemos, nos vamos (ver mito 2E).

Entrada la noche y en presencia de todos los invitados al ritual, las mujeres empiezan a cantar el ore mitológico: los relatos cosmogónicos, históricos y normativos que sólo se dan dentro de la maloca para ser aprehendidos y memorizados a través del canto.¹¹⁹

El narrador tradicional, 'el que sabe los relatos de este tiempo', *nuküma-ü ore arüürut-u*, repite los lineamientos de la creación del na-ane y la explicación de los lugares que les fueron asignados a los seres que hoy se conocen. Sin ser canónico, este *ore* restituye un conocimiento memorizado, heredado de padre a hijo y contado con intervalos regulares a personas que conocen ya la trama y sus principales elementos (Goulard 2012:27).

Cuando el *payawarú* ya se va a acabar, *worekü* protegida por sus parientes, baila, canta y escucha los sonidos de los instrumentos musicales que tocan para ella. Es en ese momento que empieza la depilación de su cabello¹²⁰, punto culminante de la fiesta y momento donde se realizan los cantos más importantes de la noche acompañados de los sonidos de todos los

117 "Barcelos Neto describe, entre los wauja, unas máscaras que personifican los *apapaatái*, los seres prototípicos de la alteridad. En el caso de la máscara wayana, descrito por Hussak van Velthem, la máscara es la expresión de la anatomía de *Ialokimē*, entidad de la categoría de los no humanos. Las máscaras, pues, se definen por negación: aquello que no son los humanos o aquello que ya no está vivo en este mundo" (Rivera 2011).

118 "Esta relación mnemónica, además, no sólo se establece entre fórmulas verbales y pictografía, también existe con otras formas de iconografía, como las máscaras, y con objetos como los cordeles mnemónicos, como lo muestra el análisis que hace Severi de algunas tradiciones iconográficas de Oceanía. Esto abre la posibilidad de entender desde una perspectiva distinta muchos objetos considerados como simples piezas de museo" (Carrillo 2008:73).

119 Dentro de las técnicas de transmisión del conocimiento entre los indígenas del Amazonas está el método de oralidad o "Técnica del Canasto (técnica de conversación y de memoria entre los Uitoto) la cual implica ordenar el espacio ritual del mambeadero, que generalmente se instaura en uno de los cuatro estantillos de la maloka, cerca del cual se colocan los pensadores, bancos para conversar y en el centro el tabaco y la coca, elementos rituales básicos en el mundo indígena, en el arte de la conversación" (Posada 2009:70).

120 Antiguamente era arrancado cabello por cabello, actualmente se corta con tijeras para evitar tanto dolor a la joven. Se hace por sectores, el último mechón es el de la coronilla.

instrumentos musicales que se tengan en la maloca, sonidos que son traídos por el Gavilán.

Uno de los cantos más importantes que se realiza en el momento de la depilación es el de Taricaya (*torí arü wiyae o wíjaé arü jorá*).



Torí arü wiyae

Ngütürü i takatürü i ta watáwe rü

Torü yegua arü yaura.

Nakatürü i ñemaütürü i taneta i torü tarikaya.

*Ñemakatürü i nàükü i ngaütüchiigukü nawa i ngiwa ta weküü
naäkü yaura yaura yaura i nawa i üächikü chorü tarikaya.*

Ñemakatürü i ñumatürü i torü náchiga, ñematürü ni tanetá.

Takatürü ngiíya i ngetawekü ya üamakümi ngigutürü ta utüe i torü iri iri wowarekü.

Nakatürü i nagutürü daa nii ya tachii ya naega

Eegune ya Moruapü i na ngaitawe i torü tarikaya.

Ñemakatürü üaükü i takatürü na ngatawe i torü taricaya

Ñemagu cha utüü nagutürü ya iri iri iri ya

wowarekü i numaí aukümaü daa torü

Moruapüwa

Ñemakatürü ñematürü cha utüama rü ñema chi tüächi.

Chamatürü i ngiitürü ta taneta i torü tarikaya.

Guatürü i nanekü i yaureteekü

waatawe i tuächitawe i torü tarikaya.

Ngiiitürü i cha üchií i norí türü i toónegu i yoemerugu ngii

ta yawegu a tümaeé, tüütürü i ngiitürü i ta ngautawe.

Daayii ya tachii ya Moruapüwa i ñema

i ta chiichi ya iri iri ya wowarekü yüüüü.

Ñama rü daa nii taichii kumana pa korí nawa ngimà

cha utüü torü worekü ga ya daa naega rü Moruapü nii.

Yea nii ngipüü nawa i na chiichii ñaa worekü ngima nii cha

wiyaeí kána ñuma nachiga ya daa torí rü ngichiga ya worekü.

¹²¹ El audio que se encuentra de esta versión no es el que se presentó en el ritual, ya que a manera de petición de las personas de la fiesta se pidió no grabar.

Canto de la taricaya

Es para nosotros que está colgado el caparazón brillante.

Para ti yo voy a golpear el caparazón de la taricaya.

*Es por eso que la arena que esté en mitad del río, es la que sube,
en la arena que brilla, brilla, brilla, se sube la taricaya.*

Es por eso que ahora celebramos, para ti yo

voy a golpear el casco de la taricaya.

Nosotros la cargamos y ella le canta a nuestra señorita.

Esta es nuestra casa que se llama Eegune.

Y en Moruapü está colgada nuestra taricaya.

Por eso está así colgada la taricaya para nosotros.

Para ti voy a golpear el casco de la taricaya,

por eso es que nuestro Moruapü es tenebroso.

Por eso es, por eso es que sigo cantando, es lo que cogí.

Fui quien empujó a nuestra taricaya.

Allá está la arena de granizo brillante, a donde subió nuestra taricaya.

Por eso le celebro, porque al principio en la escalera

y en el yomeru se le da la vuelta y a ella se cuelga.

Esta es nuestra casa Moruapü, de allí sale nuestra señorita....

Allí está nuestra casa, Moruapü, en ella canto para nuestra señorita.

Allá está su corral, de donde salió esta señorita, ahora estoy

cantando para ella como la historia de la taricaya y la señorita.

2.6. COMAMOS LA CARNE DEL GAVILÁN Y HAGAMOS FLAUTA

Ellos se sentaron y empezaron a hacer la flauta que es el instrumento en el hueso del gavilán, la hermanita ya se había convertido en otro ser animal y hasta que pues ella se convirtió en armadillo trueno, porque el hermano dijo bueno la hermanita murió por causa de ti, por culpa de usted ahora vaya entiérralo y cuando él dijo así lo llevó debajo de una mata de *chambira* y el dijo: yo lo voy a cortar, el cogote que se caiga encima de ella que se reviva y que vaya allá a trabajar para que la humanidad, cuando ya va haber humanidad puede volver palma (...)

Ipi le jaló la hamaca y se cayó por un lado y se quedó para siempre en armadillo trueno la hermanita, el trabajo no quedó en nada, entonces ellos se transformaron en armadillo y ella que es que ellos ya estaban lejos y cerca de unas personas que estaban afuera de ellos cantaba y ella cantaba anunciaba los bolsos, las hamacas, todo lo que le pertenecía a ella ese trabajo (ver mito 3A).

Como fiel acompañante del canto están los instrumentos musicales en las prácticas rituales ticuna. Dentro de los instrumentos de percusión se encuentra **el caparazón de tortuga o taricaya /torí (ngobü)**, instrumento idiófono principal en el ritual de la pelazón. La primera aparición mítica de *Chürüne* se da en el monte encantado tocando el *torí*, luego este instrumento aparece como Ser en otro mito de la cultura Uitoto como la tortuga charapa en el baile de *Menizai*¹²², dando a entender estos hechos, la importancia de su presencia en los rituales amazónicos como instrumento ritual.¹²³ El caparazón de tortuga siempre está en la mitad de los danzantes, quienes lo sostienen en sus hombros. La taricaya se ata con cumare al palo de yomero y se toca con otro palo muy pequeño, debe ser decorado con achiote y con plumas (dependiendo del clan de la *worekü*). Doña Albita comenta:

Yo canto porque veo que la niña va a ver su oreja. Y lo que dice en mi idioma es niña y yo voy a cantar porque está lejos donde hay tortuga hay dice que le pica cuando busca le pica esa tortuga que es grande y le saca toda su carne para que solo su escama (caparazón) quede así. Cuando nosotros hacemos pelazón queda así y se pone palo y está pintando con achiote y con pluma y con todo y hay cascabel para que golpee con eso (ver entrevista 028).

122 "Mientras que Buinaño huía, Buinaima regresó al baile solo y triste. A ese baile le dio el nombre de Menizai en honor de su esposa, quien se había transformado en la tortuga que tiene ese nombre. Desde ese día esa mujer fue llamada Menizai Buinaño. (...) (Más adelante, Buinaño dirá)... Estaré presente en todos los bailes que se hagan para bien de la humanidad y especialmente en aquellos en que se invoque mi nombre" (Urbina en García 2010:123). El baile de la tortuga charapa se realiza en honor a la Madre de toda la humanidad Uitoto, por esta razón es el segundo más importante de los bailes especiales (...) Es importante destacar que cuando se celebra este baile se está agradeciendo y recordando a la madre de todos los seres humanos y no humanos. En el escrito de María Cecilia López "El mundo selvático de los Huitoto" –con dibujos de Andrés Platarrueda– se aprecian unas imágenes en la cual una de éstas muestra la representación del baile de *Menizai*. La tortuga está en el centro rodeada y siendo "alabada" por toda su humanidad, seres humanos y seres no humanos representados por los hombres con las máscaras y las pieles de animales (García 2010:124).

123 Este hecho hace evidente el peso de las palabras de Lévi-Strauss "O [el mito] es explícito y consiste en narrativas cuya importancia y organización interna lo vuelven una obra completa. O, por el contrario, las representaciones míticas existen solamente en forma de notas, bocetos o fragmentos: en vez de que estos sean unidos por un hilo conductor, cada uno sigue conectado a una u otra fase de ritual; este le sirve de glosa a aquellos y es solamente durante los actos rituales cuando se evocan estas representaciones míticas" (1971:598). En esta misma línea de pensamiento es importante tener en cuenta que un mito nunca debe ser interpretado individualmente sino en su relación con otros mitos.

Como se ha mencionado anteriormente, los ticuna distinguen entre clanes con plumas y clanes sin plumas (*Ver gráfico 2*)¹²⁴. Esta misma división es tomada en cuenta a la hora de preparar una fiesta, pues la decoración de los instrumentos musicales se regula de acuerdo al clan al que pertenezca la familia ofrendadora. Anteriormente, “revestirse con ornamentos significaba una pertenencia clánica, sobre todo por el aspecto de los emblemas” (*Ibid*: 94).

Por otra parte, otro de los instrumentos de percusión (membranófonos percutidos) que no deben dejar de escucharse a lo largo de todo el ritual es el **Tambor o tutú**. Este instrumento es elaborado por los hombres con madera de espintana, topa o balso y para los parches se usa cuero de guara, cerrillo, mico cotudo, piel de pintadillo, boa, temblón o garganta de caimán. Ellos prefieren usar el cuero de un mamífero y dicen que suena mejor si por un lado lleva cuero de macho y por el otro lado de hembra. La base es de troncos de madera, los aros son unas espigas y en ocasiones el cuero es de *caguará*¹²⁵. Los parches se atan con chambira a lado y lado, y para lograr resonancia atraviesan una tira del mismo material el cual queda en vibración cuando se percute con un palo el cuero del tambor.

De esta misma familia de instrumentos se encuentra el **Babá**, un tambor que está hecho de un árbol del mismo nombre que casi no se encuentra. Proviene de la región del río Tacana y la mayoría de las veces se ejecuta cuando la celebración es del clan de hormiga.

Finalmente dentro de los instrumentos de percusión, se encuentran los **Cascabeles, sonajeros y bastón sonador (aru)**. Idiófonos semisacudidos, hechos de semillas de frutos que después de secas se raspan y se pulen con un cuchillo, se atan con chambira a un palo como de metro y medio y se percuten contra el suelo.

Para los rituales indígenas el sonido de los instrumentos de percusión es la resonancia de las multinaturalezas presentes en el ritual. Asimismo, funciona como elemento indispensable para ahuyentar los malos espíritus y proporcionar una armonía permanente garantizando una euforia en *crescendo e accelerando* durante el baile. Su sonido reiterativo, funge como el latido del corazón del ritual. Es constante, permanente, incisivo, punzante y mordaz; lo cual golpe tras golpe incita a que los participantes entren en un trance corporal y espiritual que los ayudará a navegar en las aguas entre la mortalidad y la inmortalidad a través de la danza. Como dice Seeger, “Los instrumentos de percusión sólo se reproducen a través del movimiento, y por lo tanto la danza es una parte esencial de la interpretación musical (...) Arriba y abajo (IARI) indica que la danza es un movimiento hacia arriba y abajo, saltando, de acuerdo a las características de ciertos animales” (2004:80).

Con respecto a los instrumentos de viento, los más utilizados son la flauta de pan (*tchecü*), la flauta de embolo (*nge'cütu*) y una trompeta menor de bambú (co ri). Sin embargo, también están las **Bocinas o cornetas (kowrí)** hechas de pona o ponilla, una especie de bambú grueso el cual se pule con un cuchillo haciéndole un agujero como de dos centímetros cerca a uno de los extremos; con el soplo de este instrumento se presentan las *guanganas*¹²⁶ cuando

124 Para ahondar en este tema véase los cuadros comparativos que están en Goulard 2009:100-101.

125 Una conchita común de almeja para raspar la película externa de la yuca.

126 La guangana (Tassu pecari) es un mamífero que habita en la Costa, Amazonia y estribaciones de los Andes.

beben agua, las interpretan con gestos y movimientos característicos de dichos animales. En algunos rituales se interpreta la flauta *tokw* la cual se toca en conjunto con el *ibúri*. El *tokw* se guarda dentro de agua después de construida para conservarla para el día de la fiesta y el *ibúri* está conformada por una delgada corteza de árbol que hace que se pudra muy rápido, por lo tanto no se hace con tanta antelación.

En el mismo grupo de aerófonos están los *Pitos* hechos del pedúnculo de la hoja del papayo, se pueden ejecutar de forma vertical u horizontal dependiendo del agujero. Con estos instrumentos los ejecutantes silban adivinanzas que deben ser resueltas por los participantes de la fiesta. Siendo las adivinanzas una técnica de aprendizaje y memorización para conocer e identificar a los seres del aire en el ritual.

Pero el instrumento más importante dentro de éste conjunto es **La Trompeta Mayor (toku)**. Se elabora de la raíz de la palma de pona madura *ètà* o de chonta (*palmae*). “La trompeta mayor simboliza la boa negra encantada *yewe*. Es elaborada con ocasión de una fiesta por los abuelos concedores de su secreto. Después se le guarda en el agua donde permanece durante varios años” (Camacho 1996:142). Sin embargo, se destacan otros aspectos de análisis alrededor de este instrumento hecho por Lévi-Strauss (1964:327,328) a partir de los mitos proporcionados por Nimuendaju (1952:77-78,133). En un primer mito, *Joi* saca de la cerbatana varias clases de tierra para obtener los colores con los que va a pintar la bocina que sirve para la iniciación de su hijo; esta pintura sería el origen de la prohibición impuesta a las mujeres de no ver este instrumento. En otro mito, una joven oculta en un árbol, se orina solamente con ver las flautas, entonces es capturada, descuartizada y ahumada por los portadores que ofrecen su carne a su madre, para que la coma. De estos dos mitos, Lévi-Strauss propone ver una asociación entre el arco iris, el cromatismo y el veneno. Dice Goulard al respecto, “Entre los ticuna, uno de los dos arco iris es el maestro de la arcilla para hacer las ollas. El método de que se sirve el héroe, ‘da a la pintura de los instrumentos un aspecto desvanecido, parecido a los matices del arco iris (...) La joven es incontinente lo mismo que el mono tocado por una flecha con veneno” (2009:169).

Este instrumento se inserta, en el complejo conocido como “flautas sagradas”¹²⁷, un hecho etnográfico bastante frecuente en la literatura, sobre todo en América del Sur y Nueva Guinea. En general, estos instrumentos están prohibidos para las mujeres y los no iniciados, especialmente los niños.

Tanto es el poder de la música en la cultura ticuna que en su mitología está explícito cómo los gemelos *Joi e Ipi*, héroes culturales tanto dieron a la vida a los seres humanos como a los instrumentos musicales utilizados en el ritual de Woreküchiga. A continuación algunas versiones en las cuales aparece esta acción como acto central:

a) En la versión de Goulard: “Cada uno de los hermanos se apoderó de un tobillo del *machi-i* para hacer flautas (*tururí*) con él. La de *Joi* emitió un sonido agradable. La de *Ipi*, por el contrario tenía un sonido desagradable y la rompió contra un pilar de la casa” (2009:40).

b) En la versión de Montes: “La flauta hecha del hueso de gavián donde *Joi* escondía a su mujer, seducida por su hermano *Ipi*, el alma de la hermana de *Ipi* que cantaba con la flauta, los sonidos de la garganta del paujil (ave) que seducían a *Ipi*” (1991:9). c) En la versión de doña Albita:

127 Una visión general de las “flautas sagradas” en América del Sur está redactada en una colección de artículos organizados por Hill Et Chaumeil (2011). Una comparación de los contextos etnográficos amerindios y pueblos de Nueva Guinea, entre ellos dos conjuntos de “flautas sagradas”, puede ser encontrada en Gregor y Tuzin (2001).

Entonces la abuela cantó y de ahí se fueron, vámonos abuela que nos vamos. La abuela no quería ir, pero le tocó ir, vamos, se fueron, se fueron caminando y entonces encontró un árbol y dijo vámonos por este camino, y van por ese camino que está ahí burigana (en mi idioma es mariposa, flor de mariposa) entonces ahí cuando se fueron se fueron dijo aquí descansando, vamos a descansar aquí porque tenemos hambre abuelita estése con mis hermanitas yo me voy a cacería un rato. Mató un gavián y vamos a comer acá para prepararnos comida porque de aquí seguimos caminando, a bueno sí nos quedamos acá. Cuando al rato trajo gavián, hermanita usted se encarga de arreglar aquí esto y el otro que es que le dijo hermano tú me vas a dar la pierna derecha, pernil derecho del gavián, no pernil no va a ser tuyo va a ser para mí, no para la abuela, el otro pernil puede tocar a ti, no lo que quiero es pecho no el pecho no, el pecho va a ser para las dos hermanitas y los restos la abuela se encarga de coger. Bueno prepararon la comida se sentaron cuando se pusieron a pensar, bueno entonces ellos prepararon ya estaba listo bueno vengase se sienta vamos a comer, el pernil va a ser mío, no no va a ser tuyo, el pecho sí, no tampoco es de los hermanitos, paso eso y es que no porque los perniles tienen hueso más grande, entonces ellos sabían para que, los perniles tienen hueso más grande y eso era para flauta de ellos (ver mito 2)).

Las tres versiones evidencian lo que llamaría Lévi-Strauss el “Dualismo en desequilibrio perpetuo” tema que aborda con maestría en Historia de Lince (1991), en el cual revela la gemelidad idéntica como imposible en la ideología “bipartita” amerindia debido a que el desequilibrio y la oposición de los términos implica y da como resultado otro término (Chaumeil 1997). Así es como *Joi e Ipi*, los gemelos padres culturales de los ticuna hacen parte del grupo de gemelos que presenta la mitología amerindia y los cuales más que mostrar la similitud nos está esbozando la diferencia, ellos nos permiten tener la apertura al mundo del otro. Con respecto a esto último y enfatizando el caso de los gemelos ticuna, Lévi-Strauss (1992:90-91) señala:

[...] cuando por fin los mitos ponen en escena verdaderos gemelos, se apresuran a distinguirlos, otorgándoles talentos y caracteres opuestos: el uno agresivo, el otro pacífico; el uno fuerte, el otro débil; el uno inteligente y hábil, el otro estúpido, torpe o distraído [...]. Lo que proclaman de manera implícita estos mitos es que nunca los polos entre los cuales

se ordenan los fenómenos naturales y la vida en sociedad [...] podrían ser mellizos. El espíritu insiste en aparearles sin lograr establecer entre ellos una paridad. Pues son estas diferencias [...] [las] que ponen en movimiento la maquinaria del universo.

Asimismo, como se ha mencionado anteriormente, si se reflexiona sobre el mito del origen de la humanidad ticuna se podrá relacionar a *Ipi* con la figura del desorden (*trickster*), con el agente que genera el desequilibrio dinámico y se hace importante porque desestabiliza el sistema como el coyote en la Historia de Lince. *Ipi* es un personaje muy importante porque nos revela un pensamiento vivo que está en continua transformación.

De acuerdo a lo anterior, es imprescindible decir que todos los instrumentos de música ocupan un lugar esencial en la comprensión de la celebración como un modelo reducido de la mitología en la vida misma ticuna.

Ahora bien, una vez que ya están fabricados todos los instrumentos musicales empieza una fase muy destacable que es la “decoración” de acuerdo al clan. Los instrumentos musicales, se pintan con tintes naturales de achiote, con figuras de la naturaleza, animales o rostros y en algunos casos se les pegan plumas o textura blanca del canangucho que sale cuando se raspa.

De este modo los instrumentos musicales también adquieren una personalidad en el baile. De acuerdo al clan de cada *worekü* serán los códigos que se utilicen en los elementos rituales de su fiesta. Dicha “decoración” funciona como códigos dotados de propiedades comunicativas. Camacho menciona al respecto: “Si se concibe que es posible comunicar por medio de la música, se debe reconocer que cierto aspecto de ésta funciona como portador de signos (*sign vehicle*), es decir, como significante musical que permite la comunicación” (González, Camacho 2011:288). Es así como esta decoración con plumas o sin plumas, también influirá en la manera de escuchar el instrumento. A través de los instrumentos musicales se hará evidente los signos audibles para presentar a una *worekü* clan tigre o una *worekü* clan paujil, clan tierra o clan aire. Todo lo anterior será la presencia de la vida nativa y sus maneras de convivencia.

Los signos audibles a estudiar pueden ser musicales o no-musicales, tomados como vehículos de significado que representan a la vida nativa, debido que el autor se basa en la idea de que no sólo la música es un componente cultural, sino todo tipo de fuente audible que provenga de un contexto social, incluyendo sonidos que se encuentren más allá de la ejecución musical, como sonidos de animales, explosiones de pirotecnia, gritos silbidos y exclamaciones de la audiencia. Asimismo, considera que un viento sonoro es una red de cierto tipo de signos audibles que representan las maneras nativas de convivencia (Mendoza 2013:149).

Para las comunidades indígenas del Amazonas, la concepción, construcción, interpretación y la vida misma de los instrumentos musicales siempre será un proceso colectivo que influirá en la vida social de los pueblos indígenas. En esta misma idea de disolución del punto de vista y multinaturalismo, los instrumentos están inmersos en diversas áreas del mundo percibiéndose como seres con alma.

Es así como el sentido de la música se desplaza a sonido, a *naga*. El *naga* es lo sonoro, lo visual, lo olfativo, lo táctil, lo gustoso. El *naga* en el canto, es el sonido de la historia, es la música, el baile, la multinaturalidad presente, humanos y no-humanos, la tierra, la maloca, el masato, la yuca, la noche y el día. “Es la selva, el llano o la montaña donde se ubica su territorio ancestral, los espíritus tutelares que lo conservan, la tierra que recoge sus palabras y las convierte en nuevas formas de existencia (Guzmán 2003).

2.5.1 EL ORIGEN DE LAS FLAUTAS SAGRADAS EN EL COMPLEJO DEL YURUPARÍ

Para entender las analogías que están presentes en el ritual de Woreküchiga y su relación con los cantos y sus instrumentos, específicamente las flautas; será imprescindible abordar el tema del complejo del Yuruparí¹²⁸. Para los analistas, la intrincada relación que existe entre el ritual y el mito da lugar para hablar del complejo del Yuruparí. Para ello me basaré en los planteamientos de Carlos Luis Del Cairo (2003:153) referente teórico de este tema:

El Yuruparí se constituye en uno de los eventos etnográficos de mayor importancia en la cuenca amazónica; de hecho, a través de siglos de colonización europea ha atrapado la atención tanto de misioneros, cronistas, viajeros, militares, comerciantes como de etnógrafos.

El relato de Yuruparí narra, grosso modo, la historia de un ser concebido sin relaciones sexuales, nacido en la serranía de Tunahi -el ombligo del mundo-, cuyo carácter es indefinible (ni humano, ni vegetal, ni animal), con características excepcionales (crecimiento acelerado, poderes de transformación, etc.). Al no tener boca para alimentarse se nutre del humo de tabaco. Comete un error por el cual es condenado a morir quemado. Según variantes del mito entre los Baniwa, Tukano, Cubeo, etc., las causas del castigo van desde la permisión de comer frutos prohibidos que él dio a algunos niños hasta la violación de las mujeres de la comunidad que él realizó. El hecho de morir quemado, implica su pasaje del mundo terrestre al mundo celeste, donde se ubica como astro y donde responde a amenazas desde la tierra en forma de trueno; así pasa al “dominio meteorológico”. De sus cenizas, entre otras especies animales y vegetales, surge la palma de *paxiuba* (*Iriartea exorrhiza*) que proporciona la materia prima para la elaboración de las flautas utilizadas en el ritual. Yuruparí genera un sentimiento de identificación

128 “El origen cultural de los rituales del Yuruparí se remonta a los tiempos en que los primeros hombres emergieron de la anaconda-ancestro. El nombre Yuruparí ha sido tradicionalmente utilizado “para describir una amplia gama de costumbres y creencias aborígenes; de hecho, el yuruparí se ha dicho ser una ‘sociedad secreta’ de hombres, un ritual de la iniciación, un ciclo mitológico, o un conjunto de instrumentos musicales ‘sagrados’” (Reichel-Dolmatoff, 1996: xxv-xxvi). La tradición de la percepción inadecuada del Yuruparí ha calado también en los trabajos académicos por esa suerte de “fantasma” decimonónico que propone reducir la interpretación del complejo del Yuruparí a un “héroe civilizador” o un fundador de culto, que encubre la verdadera dimensión cosmológica del ritual (Reichel-Dolmatoff, 1996: xxix), y lo limitan al evento que marca “la muerte y subsiguiente renacimiento de jóvenes adolescentes que aprenden la tradición secreta asociada con las grandes trompetas llamadas yuruparí” (Reichel-Dolmatoff 1987: 10), desconociendo que el complejo del Yuruparí representa un “sistema cognitivo, un sistema de comunicación operando a través de lo que pudiéramos denominar, símbolos, signos y metáforas que forman estratos y conjuntos de significados” (Reichel-Dolmatoff, 1989: 97)” (Cairo 2003:155).

entre él y los hombres, dado que les enseña los rituales de carácter eminentemente masculino, para preservar el orden social de las comunidades. Además tiene un carácter ambivalente y contradictorio: genera respeto, admiración y temor; crea pero también destruye; instruye pero también castiga (*Ibíd: 156-157*).

Existen varias versiones de este mito. Sin embargo, para nuestro caso tomaremos dos. La que existe entre los *desana*¹²⁹ y la que está entre los *barasana*¹³⁰. En las dos versiones podemos rescatar información valiosa para entender el tema de la polaridad tanto musical como social que existe entre los Ticuna.

EL MITO DEL YURUPARÍ ENTRE LOS DESANA (SEGUN REICHEL-DOLMATOFF, 1973)

El padre sol viola a su hija, quien aún no llega a la pubertad (doble tabú). Un pequeño insecto (Mantis religiosa), es el único testigo del acto de violación y se constituye en la primera persona que elabora una flauta sagrada para denunciar el hecho. Los sonidos producidos por las flautas sagradas denuncian un hecho punible y estremecedor que solo los hombres deben recordar, por eso son ellos quienes las pueden escuchar y quienes han sido designados para resguardarlas y garantizar que las generaciones futuras de hombres conozcan el lamentable evento y se instruyan para no cometerlo. Una mujer ve el lugar donde los hombres esconden las flautas sagradas y, cuando se ausentan ella las toma y las interpreta. Cuando los hombres regresan, la mujer los seduce y habita con ellos; hecho altamente punible dado que todos pertenecían a la misma fratría. Solamente después de castigos sobrenaturales impuestos por Yuruparí, el orden y la armonía social se re-establecen, y las flautas sagradas regresan a la custodia masculina.

EL MITO DEL YURUPARÍ ENTRE LOS BARASANA (SEGUN HUGH-JONES, 2007)

Yuruparí es un héroe cultural condenado a morir quemado por haber llevado a cabo un acto de canibalismo. De sus cenizas nace la palma de Paxiuba de la cual se hacen las flautas sagradas. Las mujeres roban las flautas y el orden social se invierte: los hombres son sometidos al dominio femenino. Solamente después de severos castigos sobrenaturales infligidos a las mujeres por Yuruparí, los instrumentos sagrados retornan a los hombres y la “normalidad” se restablece.

Para abordar el ritual del Yuruparí retomaré el trabajo de Del Cairo (2003) quien a su vez toma los trabajos de Mich (1994; 1995), cuya descripción sobre el ritual del Yuruparí entre los yukuna¹³¹ se puede sintetizar de la siguiente manera:

129 Etnia indígena nativa de las selvas colombianas de la cuenca alta del río Vaupés.

130 Etnia indígena que habita en la cuenca del Piraparaná, al sur del departamento colombiano del Vaupés.

131 Etnia indígena nativa de la cuenca del Mirití-Paraná, afluente del río Caquetá en el noroeste del departamento colombiano del Amazonas.

Los niños empiezan a prepararse para hacer parte del ritual cuando tienen entre nueve y diez años: todos los días se levantan a primera hora de la mañana para bañarse en el río, lo que representa una forma implícita de purificación cotidiana. De hecho, antes de partir de la maloca hacia el río, los niños mastican hojas de ají disueltas en agua. Cabe anotar que el ají, en Amazonia, tiene una reconocida connotación purificadora.

Cuando los niños y jóvenes alcanzan la edad propicia (entre los 12 y los 16-18 años), se determina la realización de un ritual del Yuruparí; así, los hombres de malocas vecinas acuerdan hacer el ritual en conjunto y para ello asignan responsabilidades y programan actividades. No existe una fecha exacta para su realización, pero se procura realizarlo en tiempos de cosecha de algunos frutos, de abundancia de animales para la caza y la pesca, y de florecimiento de ciertas palmeras. Así, una vez se elige el día para el comienzo del ritual, los hombres recogen frutos, pescan y cazan, y ponen a ahumar las carnes dentro de la maloca elegida para el evento. Al mismo tiempo y en el mismo lugar en el que algunos hombres recogen frutos, pescan y cazan lo necesario para el ritual, otros se dedican a la elaboración de las flautas. Ellas se hacen en parejas, ya que son sexuadas: las masculinas se denominan /poré/ y las femeninas /ponenó/. La diferencia entre unas y otras está determinada por el tono que cada una produce.

Después de la recolección de frutos y la caza de animales, los hombres regresan a la maloca tocando las flautas. En ese momento los iniciados se encuentran dentro de la maloca asignada y esperan la llegada de los adultos. Por su parte, los primeros sonidos lejanos y débiles de las flautas sagradas, marcan la "desaparición" de las mujeres de la escena ritual, dada la prohibición absoluta que aplica sobre ellas de ver o escuchar las flautas sagradas. Todas las mujeres están en la obligación de ausentarse de la maloca e internarse en la selva, de lo contrario podría recibir duros y temibles castigos. Solo las mujeres menopáusicas pueden permanecer al interior de la maloca donde tendrá lugar el ritual.

Los hombres ingresan a la maloca por su puerta y cerca de ella depositan los frutos recogidos. Cada uno de ellos se dispone a tomar en sus manos trozos de carne y de pescado ahumado; al mismo tiempo algunos de ellos tocan las flautas no sagradas dirigiéndose hacia la puerta de las mujeres. Antes de salir de la maloca, tocan a las ancianas con la carne que tienen en sus manos. Los hombres repiten este movimiento varias veces, antes de dejar la maloca por la puerta de las mujeres. Al momento de salir, los hombres ya han tomado las flautas sagradas y se dirigen hacia el río para esconderlas bajo el agua. Una vez las flautas son ocultadas, las viejas mujeres llaman a las jóvenes para que se integren al evento.

Los hombres retornan con más carne y frutos, y sin las flautas sagradas.

Una vez arriban a la maloca comienzan a atacar y flagelar ceremonialmente a las mujeres. Después, los alimentos son distribuidos, y las bebidas se comienzan a repartir entre todos los participantes. De la misma manera, se inician las danzas en conjunto (hombres y mujeres). Las celebraciones siguen por tres o cuatro días.

Ahora bien, estas son algunas de las funciones sociales que se derivan del mito y que recrea el ritual del Yuruparí entre los desana y los barasana y las cuales nos servirán para realizar una analogía con el ritual de la pelazón entre los ticuna.

Siguiendo a Del Cairo, el mito hace recordar permanentemente a los hombres la prohibición del incesto, hecho asociado al control del comportamiento social. Conmemora la transformación de un mundo caótico en un mundo ordenado, producto de la sustentación mítica del orden social. Mantiene la regla de la exogamia lingüística. Garantiza la continuidad de la dominación masculina, hecho ligado a las reglas de la exogamia lingüística y la virilocalidad, las cuales permiten dominar a las mujeres. Hecho que en el ritual de la pelazón se da al contrario. La primer parte del ritual representa la división ceremonial y la reafirmación de la simetría de los géneros. La segunda parte representa la integración de los sexos, la distinción de dominios genéricos y la armonía del orden social representado en la complementariedad entre hombres y mujeres.

En cuanto al mito entre los barasana, el rito es total y multidimensional en su interior. Los instrumentos sagrados del ritual (*He*)¹³² son la representación de los primeros ancestros de la comunidad. Así, el contacto con el “otro mundo” está reservado a los hombres, y son ellos quienes tienen el poder de controlar la vida y la continuación de la sociedad en buen estado, es decir en un estado armónico. La complementariedad que para el hombre representa la mujer está condensada en su fertilidad y su capacidad de reproducción. Así, la mujer asegura la reproducción de los individuos, mientras que el hombre garantiza la reproducción de la sociedad como un conjunto armónico de normas y de valores. La interdicción a las mujeres ver o tocar las flautas no es una prohibición reducida a la materialidad de las flautas o al conjunto del ritual, sino más bien una prohibición a las implicaciones “esotéricas” del ritual¹³³. Durante el rito, los hombres enfatizan a las mujeres su status de extranjeras, dado que ellas vienen de otros sibs. Del mismo modo que en el mito entre los desana, en esta versión la finalidad del rito del Yuruparí es separar definitivamente al hombre de su alianza maternal y de introducirlo enteramente en el sib paterno, hecho nuevamente contrario a lo sucedido en el ritual de Woreküchiga. Sin embargo, sí existe una similitud a través de la posesión de las flautas que evidencia el poder hombres/mujeres que está presente en las sociedades que hacen parte de la familia lingüística tukano a la cual pertenecen las tres comunidades en cuestión: desana, barasana y ticuna.¹³⁴

Con base en lo anterior podemos identificar que los sonidos de las “flautas sagradas” funcionan en éstas sociedades como señales de alerta interiorizadas de generación en generación por los hombres, son una memoria sonora de la normatividad social que impusieron los demiurgos y la cual no se debe trasgredir pues esto ocasiona que se invierta el orden social. En el momento en el que las “flautas sagradas” se encuentren en poder de una mujer, esto será una violación ante las leyes de la sociedad y tendrá como consecuencia un castigo.

Claramente, las flautas sagradas son el símbolo central del ritual del Yuruparí así como el

132 “En su sentido más restringido, el término se refiere en particular a las flautas y trompetas sagradas; si se amplía un poco la perspectiva, quizá se puede traducir el término como ‘ancestral’ y se refiere al pasado, al mundo de los espíritus y al mundo del mito” (Hugh Jones 2007:38). Asimismo, “El estado He implica un estado previo a, y ahora paralelo con, la existencia humana. Originalmente todo era He y los prehumanos, personajes del mito con características animal-hombre, son la Gente He a partir de la cual se desarrollaron los seres humanos mediante un proceso de transformación. El estado He se conoce mediante el mito, se experimenta y se manipula a través del ritual y se controla por medio de la metáfora espacial y temporal.” (Ibid:39).

133 “Existen flautas sagradas y no sagradas, pero las dos son exclusivamente tocadas por hombres. Las dos tienen una connotación abiertamente sexual; por ejemplo, para las flautas no sagradas se establece el número de tubos y la longitud de cada uno que la componen según el individuo que la interpretará. Así, si se trata de un niño, los tubos serán más pequeños que los que compondrían una flauta de un adulto. De esta manera se establece una relación directa entre las características del instrumento y la madurez sexual del individuo (Cairo 2003:165).”

134 Es importante señalar que el idioma ticuna, se ha considerado por muchos como una lengua aislada pero en varias investigaciones se menciona que puede estar asociado tentativamente dentro del macro-arawakano o con la macro-tukano (Greenberg 1987).

canto lo es en el ritual de *Woreküchiga*; ambos tienen un carácter abiertamente sexual, connotación que se deriva de su misma disposición icónica y de sus implicaciones en el terreno de la significación; las flautas sagradas son un símbolo que en el contexto ritual y mítico concentra principios que buscan preservar el control social. Del mismo modo que el canto marca las directrices más profundas para Ser ticuna. Tanto el ritual de Yuruparí como el ritual de *Woreküchiga*, manifiesta un carácter transformador para los iniciados hombres en Yuruparí y las mujeres en la *Woreküchiga*, al introducirlos en los secretos de los sibs o grupos de descendencia, y desde allí comenzar a concebirlos como hombres no como niños, como mujeres no como niñas.

Con respecto a las características de las flautas y su asociación con la trama sexual del ritual se encuentra que el cuerpo de la flauta está teñido de color amarillo mientras que la boquilla es de color rojo (asociada a la vagina)¹³⁵. Del Cairo menciona que “entre ciertos grupos la flauta femenina tiene una forma cónica, por lo que ha sido asociada por algunos autores, como la simbolización del clítoris. El hecho de tocar la flauta es una simulación del acto sexual. De hecho, si las flautas femeninas, cuya parte superior simboliza la vagina, son sopladadas a partir del aliento masculino, esto se traduce en una penetración simbólica” (2003:166). De allí, entonces Del Cairo deriva la siguiente analogía entre los dominios ritual y sexual: El aliento es a boquilla, como pene es a vagina.¹³⁶

En la mitología ticuna, está bellamente documentado un pasaje en el cuál *Umarí* (la mujer por excelencia), al estar en contacto con la flauta queda en estado de embarazo.

Quando él hizo así bailaba y cuando él buscaba regó el pescado ahí, y la muchacha se puso a reír mas fuerte ah y dijo ah si allá esta, miró una flauta. Así que le amarró en la soga de la hamaca de él se fue a mirar cogió la flauta la empezó a mirar no hubo nada nada nada, miraba, miraba y miraba pero donde yo aquí escuché voces, escuché aquí, escuché risas, le iba intentando más pensamientos cuando el trabajo más; cuando él le voltió y le hizo así cayó la muchacha pero bien barrigona bien gorda la muchacha cayó en la pierna de *lpi...* jah! con que mi hermano tiene compañera si tiene compañera ah bueno mira yo necesito compañera también, camine vámonos vámonos vamos a sentarnos en tal lugar lo llevó pero con su barriguita entonces de allá se fue a sentar con ella y regresó le iba a meter otra vez en la flauta y ya no pudo entrar estaba más gorda y cuando estaba viniendo el hermano Joi, que fue los encontró a los dos afuera ahí mismo run run run se murieron los dos al suelo (Ver mito 4E).

135 Reichel-Dolmatoff ha señalado la transformación de la función de las flautas del Yuruparí: de la simbolización de la polinización de las plantas y la fertilidad, su función se ha trasladado a actuar como la memoria de los ancestros que recuerdan un pasado en el que practicaron la endogamia, hecho que dio lugar a la ubicación de las mujeres en un status más representativo de la sociedad (1989: 111).

136 Dichas analogías que plantea Del Cairo en su estudio, nos permiten entrever un análisis con respecto al canto y a la capa sonora que se da entre los ticuna. La profundización de este tema se presenta en el siguiente apartado.

Es así que en el tiempo mítico, en posesión de las “flautas” las mujeres se auto-reproducían sin la necesidad de los hombres, por ello éstos últimos robaron dichas “flautas”, para nuevamente conservar el orden y el poder. Por tanto, Strathern concluyó basándose en esta mitología, “de acuerdo a éstas narrativas recurrentes entre los amerindios, podemos decir que el ritual de ‘flautas’ es lo único que impide a las mujeres ser partenogenéticas (Strathern, 2006:179). Por ende, las flautas y el canto estarán funcionando como elementos procreadores autónomos; mitológicamente procreadores de hombres y mujeres, culturalmente procreadores de existencia étnica. La diferencia es que en los pueblos del Vaupés donde se realiza el ritual de Yuruparí, los hombres rescataron dicho poder escondiendo las flautas; en los ticuna las mujeres conservaron el poder a través del canto gracias a las notas agudas que sólo ellas pueden interpretar.

2.6. AHORA ELLA ESTÁ MARCADA (*maru ngu-ûchi*). *MOWACHA ESTÁ LISTA PARA VESTIR SU CAPA SONORA* (*toinaáëar“ wiyæè*)

Como morrocoy¹³⁷ empezó a buscar mujer, lo intentó tres veces, la primera mujer ya había criado a un águila para que fuera su marido, la segunda ya tenía cría y la tercera por fin resultó, ella no había tenido aún su primera menstruación. Él espero hasta este momento y allí se le reveló como hombre, de esta manera él celebra la primera pelazón (ver mito 5C).

Cuando ha terminado la depilación del cabello de *worekü* se cierra esta parte del ritual con el grito *jüü* y se recita lo siguiente:

Ella de su nido salió
Ya salió del nido como el mojoyoy.¹³⁸

La nueva mujer tira un tizón encendido contra el palo del tronco de uvo o yomero, considerado símbolo de inmortalidad debido a que siempre está retoñando en la selva, se limpia con una hoja del mismo árbol para purificarse del pecado y queda totalmente limpia y renovada. Luego es soplada por la abuela chamán quien la conjura contra todo mal y peligro; por último se baña en el lago más cercano.¹³⁹

Al regresar a la maloca, los cantos y las celebraciones póstumas continúan por varios días. La mujer chamán encargada de dirigir todo el baile, explica a la joven todo el proceso por el que ha pasado. A través de los cantos que ella le ha dedicado, le reitera los consejos aprendidos antes de irse como mujer nueva.

137 Tortuga terrestre de patas rojas o tortuga morrocoy que se encuentra en Sur América.

138 Larvas comestibles que se encuentran en los troncos caídos de los árboles.

139 Con respecto a las etapas del ritual, Mondragón cita a Van Gennep y menciona que además de naturalizar e imprimir un carácter universal al fenómeno de los ritos de paso, él “les atribuyó una trama procesual distribuida en tres fases, a saber, la separación, el margen o limen, y la agregación. Estas fases daban cuenta de la transición mediante la cual el sujeto ritual se aparta de un estado social anterior para transitar por un intervalo de ambigüedad existencial que le conducirá hacia una nueva condición de estabilidad y posicionamiento socioestructural” (Mondragón 2009:120).

De esta manera se da la distinción entre dominio ritual y doméstico. A través del espacio se muestra la transformación de la joven. Primero en el espacio de la selva que corresponde a lo femenino y luego en el espacio del río que corresponde a lo masculino. “La circulación de energía vital que se le atribuye a los ríos en esta región corrobora la transferencia de energía que efectúan las aguas sobre sus contenidos para hacer más viable la transformación de unos y otros (Del Cairo 2003:165).

Doña Albita explica que el canto es la voz entregada a las mujeres desde los primeros rituales de iniciación (orejeada y pelazón) por los seres no-humanos como los preceptos para guiar la vida ticuna. En dichos momentos el canto actúa como la penetración de los seres no-humanos para dar fruto en la nueva mujer. Es en ése momento que las mujeres que “realmente sienten el llamado”, son portadoras de la “capa sonora” o *toinaáëar`wiyàè*.

2.7. *Worekü* PONTE TU *toinaáëar`wiyàè*

El momento de la capa sonora (*toinaáëar`wiyàè*) es la entrada de la voz de un ser no-humano que toma a la cantante como suya y le engendra una ilusión (*toinaáëuntádaï*) de Ser en el mundo.

Se canta en la maloca y en el momento es cuando uno siente una criatura o algún visitante, te avisa que se siente mal, usted se tiene que concentrar.

Este canto ya es de transformación de otro ser que está incorporado, otras personas. Porque le llega ese sentimiento a uno, así es, ya no es uno que canta porque por ejemplo yo cuando yo canto me empieza a llegar algo en mi pensamiento, si es para llorar uno llora, si es para no llorar uno no llora. Le llega a uno mamita, por ejemplo ahorita que yo estuve este, uno se mira las ilusiones, ilusión de la persona y la música y uno como que ya se acerca. Hay muchos... muchos... muchos... (ver entrevista 017).



(Escuchar pista 19. Canto de posesión)

Cuando se da el tiempo de la *toinaáëar`wiyàè*, las cantantes comentan que “algo se concentra. La ilusión... eso se siente, el cuerpo se siente suave” (Ver entrevista 019). Parafraseando a González Varela con respecto a su estudio con la transformación de los participantes en la capoeira diríamos que los efectos que producen los cantos de *woreküchiga* en las cantantes y en los participantes del ritual son notorios ya que estimulan la intensidad y el desarrollo del

140 De acuerdo a Recasens, “en las fuentes históricas Mesoamericanas se encuentran datos históricos concernientes al empleo de la música, asociada a la generación de estados alternativos de conciencia. La referencia a los cantos embriagantes, las imágenes de plantas psicotrópicas, mas la actitud de embelesamiento que se observa en Macuilxóchitl (divinidad de la música y la danza) son algunos de los datos que hacen suponer que la música se empleaba como una técnica arcaica del éxtasis (...) Tomando en consideración los datos etnográficos, es probable que los estados alternativos de conciencia generados y/o controlados por el canto fueran interpretados como momentos sublimes, aperturas numinosas conducentes hacia el universo de los dioses (Recasens 2010 29).

baile¹⁴⁰. Varias cantantes aseguran que durante esos momentos sus cuerpos son imbuidos por una energía que las hace actuar e incorporar los atributos de los animales que invocan, al interpretar los cantos que van directamente relacionados con los diversos animales de sus clanes. “Dicha identificación no es una metáfora, es algo que se considera como parte del mundo que crea la capoeira (ritual de *Woreküchiga*) y es visto como real” (2010:26).

Es así como estas imágenes sonoras ponen al desnudo el “rostro acústico” de los espíritus reuniendo las características de la *toinaäear* “*wiyaè*”, o capa sonora con la cual las cantantes se visten y hacen gala de una identidad misteriosa pero potente, certera. En la manera que las historias de los cantos se interpretan, realizando asociaciones estereotipadas entre los clanes y redes de relaciones entre los seres¹⁴¹, se inicia la metamorfosis de las voces en un subir y bajar de tono creando “imágenes sonoras” que generan una resonancia de multinaturalezas, de tiempos, de espacios, de diversas formas de Ser en el mundo y se desplazan al campo de lo visual en el imaginario de cada uno de los participantes¹⁴². “Lo que vemos es lo que vemos, lo que escuchamos es lo que escuchamos” dice don Leonardo.

En nuestro caso en particular, los cantos ticuna no presentan la transformación a través del uso de una lengua saturada de onomatopeyas animales. En un plan poético, los íconos sonoros contribuyen a sacar del abismo la voz de la historia como tal. El *naga* nos presenta esas imágenes textuales que nos generan emociones, nos transporta, nos convierte. Walton sugiere que muy a menudo la música nos lleva a imaginar que nosotros mismos estamos sintiendo algo: “los sonidos que nos inducen a ‘imaginar introspección o simplemente experimentar’ exuberancia, tensión, determinación, angustia, o melancolía (...) experiencias auditivas del oyente que, como los sentimientos, no pueden existir aparte de lo que se vive, hay sentimientos que se convierten en ficción” (Walton en Robinson 1997:7).

La capa sonora en cierta medida estará presentándose, en términos de Choquevilca, como una “máscara sonora” llegando a ser el soporte de una manifestación sonora del espíritu que entra en relación con la cantante, pero sin ser una onomatopeya de dicho ser animal que porta esa máscara para aparecer y engañar a su presa; sino que quien se presenta es el pensamiento de dicho espíritu que de ese modo engendra su inmortalidad en el ritual. Para mayor claridad acerca del concepto la autora (2011:210) menciona:

El valor atribuido a las imágenes sonoras oscila entre una función indexical (tanto de expresiones descriptivas como del grado de verosimilitud de la voz de la caza), y en una función icónica que destinatario *kuraka* durante la recitación. El análisis esbozado demuestra que la citación directa de la voz animal no tiene nada de fortuito: ella es el equivalente pragmático para el cazador quechua del acto de vestir una verdadera “máscara sonora” cuyas partes “audibles” representan simultáneamente la identidad de la presa y del espíritu a la vez, la cara humana permanece presupuesta y disimulada como tal. La representación de dicha “máscara” acústica es,

141 “Todos los seres están implicados en esta red de acciones y contra-acciones de la depredación, alimentación y transformación de los seres vivos en materias para la producción de vida. La idea abstracta, de que para crear vida es necesario destruir algo o alguien, es concreta y vivida en los estilos de vida de las sociedades de cazadores-recolectores, en las cuales es necesario constantemente domar las fuerzas ‘salvajes y ocultas’ del bosque, conquistando de esta manera pequeños espacios controlados por los humanos” (Lagrou 2007:224).

142 Para ahondar en el tema de las “imágenes sonoras” y el campo de la resonancia al campo visual. Véase la película: *As hiper mulheres*. Parque indígena del Xingu (Kuikuro). Productor Tacuma. Itao Kuegu. https://www.youtube.com/watch?v=A2Yi6iev_ts

por otro lado, completamente coherente con la ideología que reina en la cacería, donde la interpelación de la presa por los gritos (la técnica de finta sonora *katichina*) pone al cazador en una posición de congénere (o de humano enmascarado) capaz de conmovier y de seducir a su presan.

Substituyendo el acto de nominación de los espíritus, la *toinaáëar* *wiyaè* obedece a una función de manifestación destinada a poner a las cantantes y a los participantes en presencia de entidades sobrenaturales durante el performance ritual. Veremos que esta técnica de capa, contribuye a la instauración de una estructura polifónica en la que el chamán “prestará” literalmente su voz a los espíritus invocados. En la vida ritual se dará pues el proceso de animidad compartida en la conciencia de lo continuo de un sentimiento, pensamiento o memoria entre los seres mortales e inmortales.¹⁴³

Es considerado como "sujeto" cualquiera a quien sea conferido, efectiva o virtualmente, una disposición expresiva durante la interacción, sean cuales sean los grados de variación o la forma subjetiva revestida. La importancia de este imaginario acústico es revelada por el uso de gritos, discursos cantados y de palabras situadas al margen del carácter social de la lingüística ordinaria, que aspira a ampliar el campo de la comunicación en una serie de interlocutores no humanos (Choquevilca 2011:205).

Estos cantos polifónicos, estarán produciendo como resultado de esta relación multinatural, una oralidad que garantizará una inmortalidad en el Ser ticuna. La palabra *ore*¹⁴⁴, es la palabra de la oralidad, la de los relatos mitológicos pero también la de los textos cantados que construyen la “forma-canto” un tipo de *Urform* de la memoria¹⁴⁵ o arte de la memoria ritual.

2.8. LA PALABRA MATA Y DA VIDA, LA PALABRA CONSTRUYE CAMINOS

La palabra hablada así como el canto en el contexto indígena amazónico no solamente sirve para el diálogo humano sino también para la comunicación con las plantas, los animales y los espíritus. “La palabra como metáfora pronunciada en alusión a los mitos de origen conecta con el mundo antiguo, actual y futuro. Por la intermediación energética permite transmitir el conocimiento por medio de la intención, la gestualidad, la musicalidad, el contexto espacio-tem-

143 Bataille dice que “Si la muerte se revela, es en relación con el mundo discontinuo del trabajo; para los seres cuyo trabajo acusó la discontinuidad, la muerte es el desastre elemental, que pone en evidencia la inanidad del ser discontinuo (Bataille 2011:125).

144 “La Palabra es asentada por la lectura en la iglesia o en el templo, varias veces a la semana. Se la comenta y se acompaña con cantos. El pastor es el que ‘transmite la Palabra’, ore arüauru-u, y es el ‘guardián de la Palabra’, ore daru-u” (Goulard 2012 27).

145 “Una forma profundamente ligada al uso ritual del lenguaje, en la cual la imagen y la palabra tienen un peso y una dignidad estrictamente equivalentes, tanto desde el punto de vista de su lógica –inferencias, clasificaciones, etcétera–, como de sus aspectos, en ocasiones, intensamente poéticos. El análisis de esta forma permitió también otra conclusión: las artes de la memoria no occidentales se basan al menos en dos criterios psicológicos de orden general. El primero consiste en adjudicar una sobresaliente a representaciones gráficas contraintuitivas que podríamos considerar como imágenes agentes que nos vienen de culturas lejanas. Esta imagen memorable, en su manifestación general, es frecuentemente una quimera. El segundo rasgo psicológico general reside en la organización, igualmente necesaria y constitutiva, de las imágenes memorables en secuencias ordenadas” (Severi 2007:26-27).

poral” (Posada 2009:78)

Las maneras de ser, de estar, de ver, de escuchar y nombrar el mundo en las oralidades del Amazonas, están construidas desde la totalidad de pensamiento entre los seres humanos, no-humanos y la tierra misma. La vida se categoriza desde un punto de escucha que no es el mismo del fragmentado y fronterizado pensamiento occidental. Para los ticuna los seres animados e inanimados, los árboles, las aguas, los animales, están en relación directa, mítica, energética, con los humanos de una manera que resulta difícil desintegrarlos.

Para nuestro estudio es muy importante mencionar y ahondar en que la lengua ticuna es una lengua tonal, en la que dependiendo del tono de cada sílaba depende su significado (Montes 2004). Toda palabra hablada tiene variaciones en el tono, el tema, la referencia y el sentido. Una misma palabra adquiere significación diferente según se refiera a un aspecto invisible, a la naturaleza, al ser humano, al pensamiento, a la energía, a la intención, a los símbolos o a los trabajos. Así es que, la diferencia entre la palabra hablada y la palabra cantada no es precisamente el tono con el que se nombran las palabras; se diferenciará en la fuente que lo origine. Posada comenta, “Es diferente la expresión oral de los abuelos y chamanes que relatan los géneros del mundo para curar en la lengua en que el mito se expresó por primera vez a las palabras que se usan para enseñar, para dar consejo, para interpretar los sueños, para profundizar en los problemas de la comunidad” (2009:76).

En la mayoría de las entrevistas que sostuve con los abuelos indígenas, escuché decir que las palabras pronunciadas en la lengua ticuna son intraducibles y en especial las que se refieren a la mitología, a las curaciones, a los cantos, a la historia; algunos decían que porque no existen en español, otros porque la traducción está prohibida, otros porque esa estructura es la materialización de su mundo; y otros porque “son mandatos de nuestro *aegakü*, el principio vital, la palabra y el sujeto”¹⁴⁶. Por ello al traducir cambia el estilo, se altera la esencia y se desdibuja la misma manera de nombrar las oraciones que se pronuncian en los rituales de curación con referencia al mundo espiritual. Las palabras secretas que poseen una vibración específica que transforma la realidad son llaves y porque lo son deben ser dichas en la lengua de los abuelos, por estas razones son llamadas palabras tradicionales. Dice Posada: “Escribir esa palabra es plasmar una inexactitud, es como reducir el conocimiento” (2009:84). “La palabra mata y da vida, la palabra construye caminos” dice doña Albita mientras se prepara para contar otro mito, “de esos que mi santa mamita me enseñó”.

Y así fue como los mató, con su palabra no más... entonces mientras que estaba muerta la esposa de él sacó la criatura del hermano y la echó en el árbol en el otro árbol y le dijo: tú criatura te quedarás en esta forma, tú te quedarás en este árbol de chisme, tú te quedarás aquí. Le sacó de él, entonces cuando sacó todo eso le hizo revivir, le hizo revivir y le dijo: ahí está tu compañera y ahora necesito que vaya a buscar huitó que vamos a pintar al niño (ver mito 4F).

146 El termino *aegakü* ("principio vital"- "palabra"- "sujeto") se refiere a la autoridad, algo como una nebulosa de los blancos, el poder político, como el gobierno nacional que los domina, y sirve para aceptar a su representante como su encarnación (Goulard 2012).

La palabra-canto que los seres no-humanos engendran en las cantantes a través de la capa sonora *toinaáëar* *wiyaè*, es efectivamente un ser “compuesto por materia, acciones, espíritu y aliento, que emite sonidos, energías, vibraciones y genera acciones visibles e invisibles, para comunicar al ser humano un conocimiento” (*Ibíd: 101*), para asegurar el aliento de la práctica.

La función principal es transmitir, a través de la palabra, los diferentes conocimientos que existen con el fin de formar y fortalecer el comportamiento de las personas, dando a conocer de manera oral los orígenes, las leyes, concejos, educación, comportamiento, tradición, orden, costumbres, religión, lenguaje, sonidos, conocimiento de las enfermedades, gobierno, mitos, alimentos, pensamientos, formas de recreación, saberes sobre el cuerpo y sobre la vida. Cada cuerpo-espíritu-aliento, tiene un sonido... éste contiene una palabra, ésta un aliento, ésta una práctica (Posada 2009:100).

La presentación de la tríada cuerpo-espíritu-aliento, “debe” producir el acto mismo. Según la cosmología de la cultura Uitoto se tendría que dar el *Rafue*¹⁴⁷. Siendo *Rafue* una palabra polisémica. *Rafue* es palabra pero también es cosa. *Rafue* no se refiere, de hecho ni a una Palabra ni a una Cosa. “*Rafue* es la actividad mediante la cual las palabras se transforman en cosas –es el movimiento de lo deseado a lo real a través del tiempo–” (Echeverry 1993). Como diría Lévi-Strauss (2008) pasa al acto porque la palabra no alcanza. Se debe pensar desde la lengua y en este caso desde el sonido mismo la categorización del mundo ticuna.

Los mitos ticuna se transmiten de generación en generación a través de diversos y diferentes cantos, cada cantante crea de acuerdo a las “imágenes sonoras” que se le presenten una catalogación de historias cantadas que toman como base el mito de origen y sobre él construyen una actualización diferente y dinámica que esté relacionada de manera íntima con el aquí y el ahora.¹⁴⁸ Por ello se dice que “la oralidad aborígen no parece tener como explicación la ausencia de una forma de escritura sino la necesidad de sentir vivo el mito de manera permanente” (Posada 2009:83). Y no solamente el mito, un ser perdurable, diría Campbell.

El final feliz del cuento de hadas, del mito y de la divina comedia del alma deben leerse no como una contradicción, sino como la transcendencia de la tragedia universal del hombre. El mundo objetivo sigue siendo lo que era, pero como el énfasis ha cambiado dentro del sujeto, se nos muestra transformado. Donde antes contendían la vida y la muerte se manifiesta ahora un ser perdurable (2009:33).

147 Para profundizar en la relación existente entre el *Rafue* y la articulación de las prácticas musicales, véase García 2010.

148 Con respecto a las categorías nativas que nos aumentan los pensamientos y que nos hacen conocer otra ciencia de lo concreto, Viveiros de Castro retoma el concepto de *xapiripè* el que habla como una región o momento indiscernible entre lo humano y lo no humano (cabeza no sólo los ‘animales’ ...) habla de un fondo de humanidad molecular, oculto no por las formas molares -humanos, y habla varios afectos no humanos, debería ser capturado por los seres humanos a través de los chamanes, ya que constituye la obra de significado; literalmente, son las palabras de *xapiripè* que aumentan nuestros pensamientos (Viveiros 2006:321).

2.9. EL TAMBOR TÚTU SE VA AL SILENCIO

Nosotros cantamos esa música y la significación de esa música que cantamos es para nosotros sentirnos una felicidad y alegría, para nosotros la música es muy importante porque para uno sentir felicidad y alegría en lo uno esta porque uno ve uno mira los sonidos de esos seres y entonces uno tiene que cantar en lo que uno siente, esa canción y ese vio fue desde nuestros primer origen del mundo de la vida de nosotros. Para nosotros es muy importante la música (ver entrevista 002).

Es así como la música ticuna tiene un fuerte componente ritual, debido a que el origen mismo de las manifestaciones artísticas se relaciona con el dios creador o con los héroes culturales y con las fuerzas naturales que tienen influjo sobre la vida de los seres humanos. Dentro de estas sociedades caracterizadas por la oralidad, la responsabilidad de transmitir tales conocimientos ha descansado desde siempre sobre los mayores, quienes no entregan sus saberes a voluntad, sino con la debida autorización de los espíritus “dueños” de los bailes y del mundo;¹⁴⁹ dándole la primera voz a la exploración de los sonidos de la naturaleza.

Muchos de los instrumentos que nos legaron estas culturas están diseñados para generar sonidos 'naturales', sean propios de animales o de fenómenos meteorológicos como el viento o la lluvia. La resolución acústica para crear instrumentos que produjeran sonidos tan semejantes a los que percibían en el entorno tiene implicaciones sociales y cognitivas trascendentales, que requerirían un trabajo aparte para dar cuenta de ello. Por el momento, sólo se desea apuntar que no se trata de un 'estadio evolutivo' que posteriormente lleva a una producción musical determinada, como en algunos casos se ha considerado, sino que son expresiones de un arte sonoro que expresa y constituye una profunda relación con lo que en occidente se denomina naturaleza (Camacho 2006).

En este sentido diversas disciplinas como la antropología, la etnomusicología, la arqueología, la historia, la lingüística entre otras, están abordando los temas relacionados con las comunidades indígenas, tratando de enfocar la investigación desde una mirada que englobe, mime-

149 Para estas etnias, el mundo tiene sus dueños. Los ríos, los árboles, las piedras y todo lo que existe puede ser usado como recurso en la medida en que se le solicite el debido permiso a su dueño. Los ticuna hacen referencia a *Chürüne* como el creador e instructor de su actual sabiduría musical.

tice, transforme, funde y permée la dicotomía naturaleza-cultura. De este modo encontramos autores como Descola que proponen nuevos métodos frente a este paradigma dualista. “Si bien las configuraciones culturales sometidas a este tipo de análisis diferían ampliamente entre sí, el contenido concreto de los conceptos de naturaleza y cultura utilizados como indicadores clasificatorios siempre se referían implícitamente a los dominios ontológicos cubiertos por esos conceptos en la cultura occidental” (2001:13). De la misma forma es una suerte que actualmente existan grupos de investigación centrados en estas temáticas ya que el potencial de raciocinio en éste ámbito está generando conocimientos nuevos a estas músicas de origen. Es el caso del reciente artículo “*Considering music, Humans, and non-humans*”¹⁵⁰, publicado por Anthony Seeger y Bernard Brave de Mori quienes en la introducción a la publicación hacen un recorrido fascinante por las rutas intelectuales que podemos tomar todos aquellos interesados en encontrar respuestas a las preguntas del perspectivismo sonoro, las ontologías de las músicas de pueblos indígenas y a todos aquellos conceptos que estamos tomando en serio de nuestras comunidades de estudio respecto al mundo sonoro.

Así es como dentro de este amplio panorama la etnomusicología ha abordado corrientes desde la interdisciplinareidad para dar cuenta de esos “otros” procesos musicales que nos dan la oportunidad de conocer nuevas formas de hacer y vivir la música, ya que como diría Camacho “la música es una exploración de los universos sonoros y una forma de conocer el mundo a través de la dimensión auditiva” (2011:15). Haciendo alusión a las palabras de Carretero es como si a través de una combinación determinada de sonidos se nos abriera el *aleph* borgiano del universo sonoro de una cultura; nos sitúa en “las metrópolis contemporáneas donde se tensan de manera catártica y extrema los variados” sonidos y “formas de vivir que nos involucran a todos” (2009:24). Y es que este concepto de *aleph* que retoma la autora Carretero para complementar su teoría sociológica acerca de la “Cartografía de la hospitalidad-trashumanancia”, a nosotros nos sirve para dar cuenta de la virtud interna y única que posee la música y el mito, esa “suerte de inmortalidad” de la que somos partícipes todos aquellos que estemos frente a una obra musical o mitológica, en palabras de Lévi-Strauss.

Por ello la música y el mito están continuamente en lo sincrónico y lo diacrónico, ya lo escribió de una manera poética Lévi-Strauss en la obertura a las primeras mitológicas cuando habla de las características que hermanan éstas ciencias. “La verdadera respuesta se halla, según creemos en el carácter común del mito y la obra musical de ser cada uno a su manera lenguajes que trascienden el plano del lenguaje articulado, sin dejar como él de requerir, en oposición a la pintura, una dimensión temporal para manifestarse” (2010:25).

Es por ello que en esta investigación se trabaja en la idea de no espacio, no tiempo porque cuando los ticuna cantan sus mitos de origen están desarticulando toda estructura espacial y temporal como dice Lévi-Strauss, porque la música y la mitología al parecer no tienen la necesidad del tiempo. “En efecto, una y otra son máquinas para suprimir el tiempo”

150 “The Human and Non-human in Lowland South American Indigenous Music”, en: Ethnomusicology Forum (2013), editada por Bernd Brave de Mori y Anthony Seeger. En dicha edición se encuentran artículos de Rafael Bastos, Acácio Piedade, Jonathan Hill, Anthony Seeger y Bernd Brave de Mori. <http://www.tandfonline.com/toc/remf20/current>

Por debajo de los sonidos y los ritmos la música opera en un terreno bruto, que es el tiempo fisiológico del oyente; tiempo irremediamente diacrónico, por irreversible, del cual, sin embargo, trasmuta el segmento que se consagró a escucharla en una totalidad sincrónica y cerrada sobre sí misma. La audición de la obra musical, en virtud de la organización interna de ésta, ha inmovilizado así el tiempo que transcurre; como un lienzo levantado por el viento, lo ha atrapado y plegado. Hasta el punto de que escuchando la música y mientras la escuchamos, alcanzamos una suerte de inmortalidad (Ibíd).

Es importante resaltar que la música que estamos analizando en esta investigación son cantos principalmente y es ahí donde tenemos a la palabra cantada, la palabra que crea por excelencia y que incluye un “otro” significado. Julián Serna dice que “la palabra es una con la acción” (2008:111) entonces ¿Qué pasa con la palabra cantada? ¿Cuál es la diferencia de decir palabras con música que sin ella? Nos exponemos pues a varios retos de análisis puesto que estamos frente a escenarios míticos, sonoros y explícitos que nos dan como resultado haces de relaciones en un tejido que va más allá de las fronteras humanas.

Dado que nuestro objetivo es aproximarnos al sentido que posee la música y específicamente el canto, para la cultura ticuna, es necesario conocer sus principios fundamentales de existencia, lo cual es demasiado ambicioso. Sin embargo, vale la pena aclarar que la mirada que acabamos de dar al Ser ticuna y la que daremos en lo consiguiente, será sólo un fragmento de su “naturaleza” y de su “cultura”. Es muy importante partir de la noción de Ser ticuna como una noción que está en constante transformación y que lo que vemos como tradiciones o formas de vivir en ellos todo el tiempo está sobre un *continuum* fungiendo como eje articulador para lo que alrededor de él se está viviendo.

Es a través de esta primera mirada que evidenciamos a ese ‘Otro Sonido’ pensable a través de los mitos y de los cantos, sólo así aparece la virtualidad del esquema relacional que ubica a la música como puente y medio de comunicación entre diversas entidades humanas y no-humanas que se están dando en una serie de rituales para generar la construcción del Ser ticuna. Sin embargo, es cuando más se hace latente el cuestionamiento de ¿qué son los sonidos, más que la música para las culturas indígenas, es nuestro caso para los ticuna? Es por ello que, parafraseando a Viveiros, la figura del ‘Otro Sonido’ no sería solamente pensable, sino más bien indispensable (por cuanto es hiperproductiva) en los sistemas socio-cosmológicos indígenas (Viveiros de Castro, 1993). Por tanto, es importante resaltar las teorías de alteridad y modelos de relaciones con los otros que se han venido manejando en estos últimos años, teorías y modelos basados en lo ya dicho por Lévi-Strauss desde sus primeros escritos, y por lo cual dicho autor será para nosotros clave en la búsqueda de las respuestas a nuestro cuestionamiento y en la inspiración por encontrar en la “teoría nativa” los conceptos propios con los cuales se define el poder de los sonidos ticuna.

03

LOS CANTOS DE LA TIERRA *NA-ANE*¹¹¹

*“Yo canto y el espíritu
viene para que yo cante
y para que no olvide la música
y los cantos
por eso es”.*

Pastora Guerrero Clán garza ceniza¹¹²

111 La tierra *na-ane* engloba tanto al territorio de los mortales como el de los inmortales (Goulard 2009:339).
112 Entrevista realizada en Puerto Nariño Amazonas Colombia, diciembre de 2013 (Ver entrevista 023).





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



CAPÍTULO 3

LOS CANTOS DE LA TIERRA *NA-ANE*

A partir del cuerpo teórico presentado en los capítulos precedentes, seguiremos la línea de los cantos para exponer y desarrollar la idea que los Ticuna cantan para acceder a la inmortalidad, pues es en las relaciones sociales donde la música encuentra su significado y su posibilidad de transmisión oral, lo que convierte a los mitos y relatos que cantan en recordatorios de esa inmortalidad perdida y evocación del regreso al territorio de los mortales e inmortales, la tierra *na-ane*.

Atraeremos a este apartado la noción ya desarrollada de *naga*, el sonido ticuna, abordado esta vez desde la comprensión de los cantos como elementos que son trascendentalmente representativos para la comunidad porque encuentran significado en su propia manera de ser y estar en el mundo, lo que nos llevará a describir los cantos del *wörekuchiga* en comparación con cantos de otras etnias utilizando distintos enfoques y métodos de análisis musical para dar paso al contraste entre las ideas elaboradas y los hechos que les dan origen.

El trabajo de clasificar los cantos que han servido a nuestra investigación, delimitar el universo sonoro de los habitantes de Puerto Nariño, presenciar y analizar el ritual del *wörekuchiga* y la concepción que los ticuna tienen del Ser partiendo de un principio energético (*pora*) que va creciendo hasta permitirle la reproducción del ciclo vital y el mantenimiento del principio vital (*ma-û*), cuyo resultado presentamos en los cuadros y esquemas que acompañan la línea narrativa de esta sección, servirá en un primer momento para identificar y organizar los elementos que hacen parte de la música ritual ticuna y enseguida para entrelazar estas elaboraciones con la cosmología de la etnia, que se manifiesta en el pensamiento musical y se pone en acción al ejecutar la música.

Una vez que la esquematización musical propuesta en estas páginas cumpla el cometido de consolidar la teoría que da forma a este trabajo y la surgida con base en la experiencia directa

dentro de la comunidad, estaremos en posibilidad de observar y comprender en su justa magnitud la fascinante relación entre lo que denominamos rueda ritual y rueda musical ticuna, que, vistas desde el exterior y colocada una sobre la otra, forman una figura perfectamente coincidente en sus movimientos que hacen alusión a eventos muy importantes del mito de origen.

En varias ocasiones en el discurso de los ticuna aparece la expresión de “volver al tiempo-canto” a manera de alusión de la inmortalidad perdida. Los abuelos evocan este estado al mencionar “en ese entonces los ‘encantados’ se aparecían a las personas, porque nuestros abuelos creían en la palabra de aquel tiempo, ahora solo nos queda cantar”. Los ticuna contemporáneos se consideran descendientes de los *magüta*, los humanos sobrevivientes de la última catástrofe. “Si el ritual de la pubertad señala el paso de la juventud a la edad adulta, los relatos, mitos y cantos recuerdan que en aquel tiempo, tenían, ante todo, una función salvadora. El mismo rito que favorecía el acceso a la inmortalidad, permite que la sociedad perdure” (Goulard 2009:338), a través de los cantos se recuerda esta oportunidad de salvación. La comunidad a través de su cantante es parte activa en el acceso hacia la inmortalidad, es la que aspira a reunirse en la tierra de *Joi* después de atravesar el “camino seguido por el renunciante” (*Ibíd*: 339), aquel camino que se inscribe en la búsqueda del acceso a una “tierra sin mal”, a la tierra *na-ane*, la cual engloba tanto el territorio de los mortales como el de los inmortales.

“Todo sistema musical se funda sobre una serie de conceptos que explican la música de las sociedades en general, definiéndola e integrándola a la vida de todos los hombres. Estos conceptos constituyen la base de la práctica musical y de la producción del sonido, aunque a veces se presenten en forma escrita; en este caso nuestra tarea será descubrirlos a través de un análisis que considere de manera predominante la valoración popular” (Merriam 1964:127). Para los ticuna, toda la música es de transmisión oral y a su vez de transmisión popular (Blacking 2006) ya que todos sus significados están dentro de las relaciones sociales sean entre seres humanos o no-humanos. Por ende, para comprender más a fondo nuestro objeto de investigación y con el fin de justificar los resultados que han arrojado la relación entre los datos teóricos y los datos sonoros, primero citaremos brevemente algunos de los análisis musicales que se han encontrado y con los cuales la música ticuna entra en una interacción indirecta; y segundo estudiaremos algunos de los cantos más característicos del ritual de *woreküchiga* con diversas herramientas de análisis tanto de música académica occidental,¹⁵³ como notación de formas abiertas en la música del siglo XX y en algunas ocasiones modelos creados específicamente para mostrar la singularidad de cada una de las obras ticuna, para finalmente concluir con la justificación de los datos teóricos con los hechos prácticos. En este momento serán los sonidos (*naga*) los que emitan la teoría plasmada en capítulos anteriores.

153 Es importante resaltar que para realizar el análisis musical de algunas obras ocupamos el sistema de notación occidental, sin embargo somos conscientes que en algunas ocasiones las alturas representadas por las notas son aproximaciones a los sonidos de las grabaciones.

3.1. EL SOPLO DEL *Iburi* Y DEL *Tokü*

"La música es capaz de producir
esta impresión directa en las almas
porque en virtud de su naturaleza
forma parte de nosotros"
Boecio (c.480-524).¹⁵⁴

El *iburi* o *bu'/bu*, es "una bocina cónica de corteza enrollada en espiral" (Nimuendaju 1952:77) y el *tokü* un "megáfono de madera" (*Ibid*). Anteriormente los instrumentos entraban en la casa, antes de dos o tres flautas *ñekütu* y de algunos instrumentos percutidos para asustar a las mujeres y a los niños. Se dice que el sonido del *tokü* es "la voz de un demonio"; porque cuando el que lo interpreta entra a la fiesta, se dice que tiene "sed para tomar"¹⁵⁵. Sin embargo, la presentación de estos instrumentos alude a la reproducción ya que sólo pueden ser vistos e interpretados por los jóvenes en edad de pasar a la edad adulta. "Los dos instrumentos son 'soplados', la bocina es silenciosa y produce un 'niño' y entonces ella está unida a la reproducción y al sexo femenino, mientras que la cerbatana es ruidosa, produce caza y simbolizaría un sexo masculino" (Goulard 2009:169). De acuerdo al mito de origen los gemelos confeccionan sus instrumentos de viento, de los huesos del gavián que se comieron en la selva, sacaron su médula para que sus flautas tuvieran un mejor sonido y así su "soplo" permitiera emitir sus cantos. "Los pernils tienen hueso más grande, entonces ellos sabían para que, los pernils tienen hueso más grande y eso era para flauta de ellos" (Ver mito 2I).

Por ello, para comprender los *naga* ticuna, es importante ubicar a los cantos no como unidades aisladas de conocimiento sino como una red de significados que van desde diversos y misteriosos emisores hasta los receptores, extendiéndose a la comunidad y su quehacer en el mundo, articulándose con los significados de cantos y narrativas de comunidades vecinas y finalmente transpasando fronteras tanto étnicas, culturales, territoriales hasta multinaturales.

Es así como varios trabajos dedicados a las tradiciones orales como es el caso de la música ticuna y de las sociedades de lengua carib, de lengua arawak o de lengua pano han demostrado la necesidad de incluir en los estudios la dimensión intersemiótica de las producciones rituales como es el caso del ritual de *woreküchiga*; implicando una pluralidad de modelos expresivos: gestos como el baile, sonidos onomatopéyicos que presentan a las multinaturalezas, musicalidad en el canto y las claves de la interpretación de cada género en específico. De igual forma como dice Choquevilca la articulación tiene otros registros de la sabiduría, tanto de mitos, relatos de visiones e incluso ciertas composiciones iconográficas donde afloran abundantes indicios referentes a la forma de los enunciados rituales y a la posición pragmática que ocupa el recitador durante la interacción (2011). El examen de las implicaciones del co-

154 Palabras con las que Boecio (c.480-524) abre su tratado sobre música, que conocía cada estudiante universitario de la Edad Media y el Renacimiento.

155 De acuerdo a los mitos recopilados por Nimuendaju (1952), Lévi-Strauss (2010) analiza otros aspectos de estos instrumentos. La Pintura sería el origen de la prohibición impuesta a las mujeres de no ver este instrumento ya que *Joi* en el mito, saca varias clases de tierra para obtener los colores con los cuales pintará la cerbatana que servirá para la iniciación de su hijo. Del mismo modo en otro mito, una joven es sorprendida cuando se oculta en un árbol y con sólo ver las flautas se orina, de ahí es capturada, descuartizada y ahumada por los portadores que ofrecen su carne a su madre para que la coma.

nocimiento mitológico en la formulación de los cantos chamánicos malikai de los Wakuenai (el mito de Kuwai) o de los cantos coshoiti de los Sharanahua (el mito de la anaconda) (Hill 2011), revela ciertas claves para la interpretación del ritual de iniciación a la vida adulta de una mujer ticuna. Asimismo, las elaboraciones oníricas de los Xavante nos permiten considerar la forma silábica de los cantos da-ño-re así como el canto mítico ticuna y la reactualización de un “devenir espiritual” experimentado a través de los sueños en los Xavante y de la narrativa cosmogónica en los ticuna donde los encantamientos y las posesiones son precisamente adquiridos por los cantantes. En el caso de los Marubo, se revela con agudeza la transposición de una estética paralelista en las composiciones gráficas y los cantos chamánicos, demostrando la pertinencia de un enfoque intersemiótico (Cesarino 2013).

De igual forma se da con los shipibo-conibo, grupo pano que vive por el río Ucayali en sus afluentes en la Amazonia peruana, quienes poseen unos diseños geométricos llamados quené que los identifica culturalmente y son aprendidos, junto con melodías, de los seres míticos con quienes entran en contacto los chamanes a través de la ayahuasca. Los seres no humanos también transfieren conocimiento a los ticuna a través de sus cantos en forma de posesión, comunicando lo que quieren preservar, de éste modo son cocreadores no solo de arte sino de historia. Los diseños que utilizan los shipibo-conibo se utilizan hoy en día en textiles y piezas de cerámica. Según autores como Angelika Gebhart-Sayer (1986) y Bruno Illius (1991-1992), los diseños “hacen parte visible de un complejo sistema que junto con las artes figurativas abarca la música, la medicina y la cosmología del grupo.¹⁵⁶ Los quené, en canto o en diseño, son utilizados tanto para la curación como para el daño. Esta misma práctica ya la había descrito la autora, quien plantea que una de las tareas del chamán shipibo-conibo, era conseguir diseños de los espíritus y pasarlo a las mujeres encargadas de su materialización visual. Tanto Illius como Gebhart-Sayer coinciden en afirmar que hasta hace algunas décadas existían ancianas que poseían los conocimientos necesarios para ello, pero hoy ese conocimiento está sólo en poder del chamán¹⁵⁷ a pesar de que eran las mujeres las que elaboraban efectivamente los diseños” (Gebhart-Sayer 1986:189-218).

La autora citada anteriormente recuerda que esta relación entre sonido y visión aparece en otras culturas como los yukpa (de Venezuela y Colombia) y los desana del noroeste amazónico, dependiendo del estímulo sonoro será la visión que se tenga, ya sea imágenes brillantes, opacas, placenteras, terroríficas, de seres del monte, seres del agua o seres del cielo como es el caso de la etnia ticuna.

Es así que el conocimiento y uso de la música, en especial el canto, como elemento curativo en el haber y saber chamánico ticuna también está presente entre algunos curanderos mestizos de la selva amazónica peruana y Luis Eduardo Luna lo demuestra en su artículo “*Icaros: Magic Melodies among the Mestizo Shamans of the Peruvian Amazon*” (Luna en Langdon 1992). Luna trabajó en las provincias peruanas de Loreto y Ucayali, con maestros curanderos que usan cantos mágicos llamados *ícaros* con los cuales se comunican con el mundo de los espíritus de la naturaleza (plantas y animales) quienes les otorgan sus poderes.¹⁵⁸ Este hecho

156 Para profundizar en el pensamiento estético musical en la cultura, véase a Olmos 2011a, en donde menciona que se debe “Analizar la música en su dimensión estética (Olmos 1998), al indicar que era necesario poseer el contexto mítico, así como el contexto social de la cultura de estudio, para entonces comenzar el trabajo de codificación del discurso estético musical indígena” (Olmos 2011a 254).

157 Gebhart-Sayer comenta que una cualidad muy importante del chamán es su destreza para el canto, hecho común para varios grupos, entre ellos los yaminahua, grupo amazónico también de la familia lingüística pano. Parece pertinente traer a colación la dieta rica en aves canoras del chamán yaminahua con el fin de adquirir sus cualidades mediante la ingestión de su carne y la evitación de consumir animales que no tengan voz melodiosa (1986: 189-218).

158 Según Rosalía Martínez (1996), desde los tiempos precolombinos, en los Andes la música ha estado ligada a seres míticos que habitan lugares con agua, vertientes o quebradas, pero hoy estas deidades se asocian al diablo cristiano y poseen un carácter de semidemonios

evidencia la similitud con el proceso que se presencia durante el ritual de *woreküchiga* en los ticuna, en donde las mujeres son poseídas por espíritus de seres no humanos quienes les otorgan el poder de transmitir su memoria ritual a través de las letras sagradas. Sin embargo, a través de los cantos no sólo se transmite la historia del origen, investigaciones llevadas a cabo en los últimos años demuestran que los ticuna en sus rituales evidencian que el mundo moral de su sociedad es enseñado por los seres no humanos; contrario a lo que pasa entre los Uitoto y Muinane (Candre-Kinerai y Echeverri, 1993; Londoño, 2001) que muestran que estos grupos expresan de diferentes formas la importancia de lograr un estilo de vida moral y propiamente humano en contraste con el mundo amoral de los animales; “la construcción de personas con un comportamiento moralmente adecuado se cumple diariamente mediante los consejos impartidos por los sabedores a los aprendices, especialmente en el ámbito del mambadero y se hace más activa durante la preparación y ejecución de los diferentes ritos” (1993:99) en los cuales los cantos son la forma de acumular y divulgar información. Con respecto a esto, Lévi-Strauss se cuestiona el tema de cómo se da la acumulación de información “científica” en las sociedades primitivas y su transmisión de generación en generación:

En sociedades primitivas, al igual que en las otras, todos los objetos del mundo exterior están ordenados por su simple subordinación a las categorías verbales; la forma de clasificar las cosas del mundo exterior constituye por sí misma una manera de acumular información (...) Además la clasificación verbal no solo desempeña esta doble función de imponer un orden al mundo exterior y de acumular información, sino que realiza la no menos importante función de imponer un orden a la sociedad del propio locutor (Leach 1970:36-37).

Siguiendo postulados tan básicos como los anteriores y argumentos de autores posteriores como los de Carlo Severi con su tema de memoria ritual, nos aproximamos al por qué de la importancia del canto en las comunidades indígenas de una forma general. Sin embargo, algo de suma importancia es encontrar las características esenciales y ontológicas que hacen Ser las músicas que investigamos. Tal es el caso de Anthony Seeger y sus innumerables investigaciones sobre la música *Suyá* o *Ngére*, quien nos ha enseñado qué es la música *Suyá*, por qué cantan los *Suyá* y cómo lo hacen, partiendo precisamente de la ciencia concreta *Suyá*. En su artículo “*Oratory is spoken, Myth is told and Song is sung, but they are all Music to my ears*” (1986), Seeger presenta una clasificación de diversas formas de arte verbal esquematizándola en *Kapérni*: ‘hablar’. (clases de habla: mala, enojada, lenta, para todo oyente, etc.). — *Iarén*: ‘contar, relatar’. Por lo general comprende instrucciones, narraciones de ancianos (mitos), recitativos de hombres en las ceremonias en donde el texto es relativamente fijo y la gente lo puede juzgar y — *Ngére*: ‘música’. “Aunque los *suyá* traducen *ngére* como ‘música’, Seeger insiste en su traducción como ‘canciones” (González 2005:17).

Es así cómo a través de un análisis etnomusicológico el autor encuentra que hay un buen número de variantes en el estilo de las canciones de acuerdo con la clase de ceremonia en la que se cantan manteniendo siempre el mismo texto. Es interesante hacer notar la semejanza nuevamente con los ticuna que la fuente de estos cantos no es humana, esta música según el autor ha sido aprendida de plantas o animales. Por otra parte, el autor comenta que la lengua presenta una rica y compleja alteración dada por la interacción entre melodía y texto ya que las melodías inciden en alteraciones fonéticas que según su descripción se insinúan como melismas.

Estas modulaciones hacen que resulte pesado entender el texto, además que está cargado de significados simbólicos difíciles de entender. Pero a los suyá parece que no les interesa realmente conocer el significado ya que es más importante el aspecto musical de la interpretación; además, a menudo dicen que sólo los seres que enseñaron esas canciones saben el significado (jaguars, enemigos muertos, pájaros, etc.). (Seeger en *Ibid*: 18)

Por otra parte, Fernando Nava propone en su artículo “música y literatura tradicionales” (2002) la diferenciación de tres categorías estéticas: la literatura, la música y el canto. Nava se pregunta a qué categoría pertenece tararear una canción, o entonarla cuando no sabemos la letra, u otros cantos de diversas culturas donde se han identificado elementos que no es fácil adscribir a la lengua o la literatura. “El autor refiere cantos de algunas culturas indígenas del norte de México y sur de Estados Unidos, en los cuales en lugar de palabras se enuncian sílabas. Entre ellos menciona los de los tepehuanos y los yaquis, quienes consideran que este género de canciones se cantan en una variedad antigua de su respectiva lengua o en alguna variedad de su mismo ‘filum lingüístico’ (...) en muchas de ellas se caracterizan animales y son para bailar” (Nava en Mendoza 2013:129).

Al aplicar este esquema a varias tradiciones cantadas de algunas culturas indígenas tales como la música chamánica ticuna, Nava concluye que no se les puede asignar la categoría de canto por ello propone otra categoría estética a la que llama “silabeo”, constituida por elementos musicales y elementos lingüísticos cuya forma de expresión es el silabeo, la cual se encuentra ubicada entre la lengua y la música (*Ibid*:129).

En esta fase de tejido comparativo y de integración de conceptos, Menezes Bastos en uno de sus artículos (2004), estudia brevemente algunas tesis de doctorado realizadas en Brasil que abordan la temática de la música indígena en el Amazonas y en las cuales la música funge un papel determinante en la organización de sociedad humana y no-humana. El trabajo de Guilherme Werlang (2001) aborda los mitocantos marubo, pueblo de lengua pano habitantes cercanos a las frontera de Brasil con Perú; el trabajo de Werlang es una etnografía de los mi-

tocantos denominados *saiti* en marubo y su objetivo es similar al que se busca con el presente trabajo de los cantos ticuna, ya que la finalidad de Werlang es explorar a través del diálogo teórico entre conceptos antropológicos y saberes científicos occidentales, las bases ontológicas de las relaciones entre mito y música. El autor concluye que los rituales *saiti* son ejecutados de la misma manera en que se narran los mitocantos. Acercándolo al universo ticuna, se puede decir en el plano ontológico que tanto los mitocantos *saiti* y los que se desarrollan en el ritual de *woreküchiga*, constituyen y reactualizan el orden del mundo donde viven.

El segundo trabajo que aborda Menezes es el de Deise Lucy de Oliveira Montardo (2002), el cual profundiza la música y la danza de rituales chamánicos de subgrupos guarani del Mato Grosso del sur y de Santa Catarina. La tesis de Montardo, es una síntesis sobre la música guarani como un todo. “Montardo evidencia de manera consistente que su interpretación está basada en la comprensión parcial de las categorías nativas de *ñe’ë* y *ayvu*, traducidas por los estudiosos como ‘lengua’ y ‘palabra’, cuando igualmente apuntan para las ideas de ‘música’ y ‘danza’ como ‘lenguaje’ en general” (Menezes 2004)¹⁵⁹. Esta investigación se suma a las conclusiones de otros estudios en donde el resultado es que la música y la danza deben ser estudiadas de manera conjunta como lenguaje dado en lo natural.¹⁶⁰

La tercera y última tesis que destaca el etnomusicólogo brasileño es la de Acácio Tadeu de Camargo Piedade, sobre las “flautas sagradas” de los wauja (también conocidos como waurá) ubicados en la tierra indígena del Xingu, antiguo Parque Nacional de Xingu, y en la cual nos hemos basado para hacer una parte del análisis de los cantos ticuna, con respecto a las operaciones que se utilizan en el modelo para realizar las transformaciones.

Retomando a Menezes, la tesis de Piedade es el más profundo y extenso estudio que se ha realizado sobre un sistema musical instrumental en las tierras bajas de América del sur. Él tomó como objeto de estudio “el complejo de las flautas sagradas” (*kawoká* en *wauja* y *tokü* en ticuna), tema recurrente en la literatura americanista tropical y en nueva Guinea, por ser acerca de instrumentos musicales prohibidos de ver y escuchar por las mujeres. El autor cuestiona el qué es ver y qué es escuchar. Reflexiona en torno a la noción de invisibilidad contrapuesta por lo audible en un núcleo en el que “todo está de tránsito de un género a otro –dos hombres como mujeres y viceversa– dos modelos musicales de valor estratégico para los wauja y los xinguanos en general, envolviendo los mundos de poder, política, sexualidad, filosofía y cosmología” (Menezes 2004) en una unidad conectada por la música. Es así, que el hecho de soplar dichas flautas sagradas están articulando diversas dimensiones sociales y cosmológicas a través de hilos conductores de significado. Los cantos de *woreküchiga*, no sólo son consejos para las jóvenes ticuna, son recordatorios de la esencia de su cultura emitidos por los seres inmortales para los seres mortales que un día se encontraran con ellos, de este modo los cantos rituales funcionan como un palimpsesto¹⁶¹ eterno. Dejando huellas indelebles en las almas de los seres, huellas imborrables como el wayno en las tierras altas del Perú, “claras y

159 Como dato comparativo con la santería cubana y una generalidad “universal” se encuentra una vez más que el canto y la danza son formas mnemotécnicas de conocimiento esencial. En el artículo de Victoria Eli: Fiesta y Música en la Santería Cubana, ella menciona: “En la santería un buen número de rezos, ofrendas y ceremonias rituales y festivas están unidos indisolublemente a la música por medio de la interpretación de cantos e instrumentos y también por medio de las danzas (Eli en Recasens 2010:177).

160 “Todo lo que sabemos es que todos los pueblos del mundo, la humanidad en sus manifestaciones más antiguas y simples, conocieron el lenguaje articulado; que el surgimiento del lenguaje coincide plenamente con el surgimiento de la cultura, y que por esta misma razón, la solución no está en nosotros. En nosotros el lenguaje está dado”. (Charbonnier 2006:176). Hacemos hincapié en el concepto de Palimpsesto que desarrolla Posada (2009) en su tesis de maestría sobre Oralidades y escrituras en el Amazonas Colombiano, integrándolo al cuerpo teórico de la investigación por su acertada reflexión. “La metáfora del palimpsesto que alude a la posibilidad de descifrar un texto que ha sido borrado para escribir otro sobre el supuesto vacío dejado (decimos supuesto porque las huellas han quedado sin embargo), nos sirve como método para hacer una lectura del pasado. Se puede poner en diálogo un texto contemporáneo con las huellas que el mismo posee de tradiciones, mitos, costumbres y otros textos, descubriendo en esas huellas no sólo el testimonio del pasado, sino también los posibles contextos en que se inscribieron dichas huellas, es decir, interpretando. (...) Realizar una lectura palimpsestuosa implica que un texto presupone la existencia de otro y ese a su vez la de otro y así hasta el infinito, entendiendo por texto el testimonio de la realidad o la fantasía, cualquiera que sea la forma que asuma: imagen, canción, leyenda escrita, versión, oral, etc. (23)

minuciosas que el pueblo ha dejado en el camino de la salvación y de creación” (Mendivil en Recasens 2010:39).

En el wayno ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha y todos los instantes en que fue encontrando la luz y la salida (...) Como demuestra la cita, Arguedas vio en el huayno una metáfora de su ideal de nación, sentándolo como emblema del mestizaje cultural peruano, mas con predominancia de lo Andino sobre lo hispánico (*Ibid*).

Al igual que Piedade, Camacho (en Recasens 2010:28) refuerza la idea del canto como medio de comunicación universal y elemento transmisor de cultura “algunos datos históricos y etnográficos llevan a suponer que el canto acompañado con algún instrumento musical se relaciona de manera privilegiada con prácticas chamánicas y con la transmisión de la cultura a través de textos cantados, los cuales aludían a sucesos particulares y a los mitos del origen del grupo”.

Remontándonos a la preocupación platónica, encontraremos que el tema de la transmisión de cultura a través de la música, está dado como proyecto de construcción de ciudad desde la obra misma de La República¹⁶². En la cual se configura la imagen del cosmos como música, a través de la idea de una armonía de las esferas. El universo era compuesto por el movimiento armónico de los astros, una ciudad y la música deberían corresponder al ideal del equilibrio en una buena medida. “Una analogía entre el orden numérico, sonoro y astral permita una intuición de un orden capaz de conectar la tierra y el cielo, pasando por el hombre y teniendo a la música como un medio fundamental de la constitución de una buena vida” (Fadel 2011:18).

También Richard Wagner creía en la verdadera función civilizadora de la música. El ideal lejano de Wagner era el teatro público de la Antigua Grecia: imaginaba que la música funcionaba allí, en armonía con las otras Musas creando un drama ritual como centro de la vida espiritual de los ciudadanos. El compositor ruso Alexander Skryabin estaba también convencido del tremendo poder que la música podía tener para el bienestar espiritual de la humanidad. Dedicó los últimos años de su vida a planear un ‘Misterio’: una síntesis de todas las artes con el ritual religioso que combinaría la poesía, el drama, la danza, la música, las luces de colores, e incluso fragancias. “Debía también representarse en un templo hemisférico en la india que contuviera un lago artificial de tal modo que la audiencia pareciera estar encerrada dentro de una esfera perfecta” (Godwin 2000:60). Lo anterior nos sirve para imaginarnos a la comunidad que participa en el ritual ticuna como dicha audiencia de la que hablaba Skryabin, en una esfera que en nuestro caso es la maloca de forma circular en la cual una vez empezado el ritual todos los seres humanos y no-humanos combinan todas las artes, los tiempos y los espacios en una sola dimensión a través de los *naga*.

162 Para Sócrates, que había esbozado una república ideal, había que impedir éste cambio a cualquier coste: ya había dicho que era a través de la música y las artes que el desorden había invadido toda la comunidad. Pero para que ésta república ideal sea posible, es necesario ante todo purificar la música. De ahí que Sócrates permita en la ciudad solo dos de los modos musicales griegos del momento: el dorio y el frigio, “el violento y el servil, que son los que mayor imitan los acentos de los hombres valientes y moderados tanto en la adversidad como en la prosperidad” (Godwin 2000:59).

Esta visión metafísica no niega ni al cerebro ni al espíritu: ambos existen como parte de un mecanismo que presenta a la conciencia el pensamiento del mundo. Pero lo que en verdad se vuelve consciente es el alma, y es a ésta a la que la música propiamente pertenece. Aquí es donde realiza sus efectos causales y sana. Los "Hermanos de la Pureza" (Ikhwān al Safā), una comunidad de enciclopedistas musulmanes del siglo X, escribieron que: El material que constituye el tema de cada arte que se practica con las manos está compuesta de cuerpos naturales, y sus productos son todas formas físicas, excepto el material que conforma el tema del arte musical, que está compuesta exclusivamente de sustancias espirituales, que son las almas de los oyentes, cuyos efectos son también manifestaciones espirituales. En efecto, las melodías compuestas de notas y ritmos producen una impresión en el alma similar a la de la obra del artesano en el material que constituye el sustrato de su arte (Ikhwan en Godwin 2000:40-41).

De la misma forma, una teoría como la de Schopenhauer también pertenece a este contexto. Aunque las realidades últimas de éste filósofo no son, como las de los pitagóricos, su afirmación de que la música es imagen y expresión de la voluntad universal que es también la base de nuestro ser coloca la "alianza natural" (Schopenhauer, vol.III, sec.52.) en un nivel muy profundo.

Llegando a este punto parecería que nos hemos alejado de nuestro tema en cuestión, sin embargo considero relevante levantar la lupa, hacer una mirada panorámica y fragmentar el concepto de sonido ticuna (naga) en un rizoma con el cual se pueda tejer tanto los conceptos filosóficos, ontológicos, sociales, antropológicos y musicales de occidente con los propios de la etnia ticuna; ya que en la coincidencia es cuando la forma circular del globo terráqueo nos revela que el pensamiento humano es, parafraseando los términos de la música, el virtuosismo de un tema con enigmáticas variaciones.

3.2. LOS SÁBALOS DEVIENEN RED

La forma musical occidental hasta mediados del siglo XX era considerada como plano general de la presentación de diversas ideas. Primero se determinaba la estructura y de ese modo ya el compositor organizaba sus ideas en una versión básica, la cual tenía libertad de interpretación y permitía un gran margen para la co-creación de la obra con sus intérpretes a través de cadencias para resaltar el virtuosismo de los instrumentos solistas así como el manejo de adornos. "La creación musical se consignaba en la partitura, texto único que servía al proceso de

materialización y, en un nivel superior, de recreación por parte del intérprete” (Nieto 2003:1).

Durante el barroco, sobresalen las prácticas del *organum* y en el *fauxbourdon* por la libertad de la forma en la “estructura del tema y variaciones, que deriva de la transformación de un tema a través de la improvisación” (*Ibid*). Sin embargo, hacia el siglo XIX el estilo se aleja de la práctica improvisatoria, sin esperar que en el siglo XX se desarrollaran dos tendencias con respecto a la notación musical y al intérprete. Por un lado esta la creación total del compositor en la cual incluye los símbolos que determinarán los sonidos específicos que quiere que el intérprete realice y contrario a esto, se presenta el creador que deja espacio al intérprete y a su audiencia para generar una cocreación eterna de su obra, es así como en 1950 se genera un movimiento interesante en el proceso creativo entre algunos compositores como Cage, Stockhausen, Boulez y Xenakis, quienes retornan la forma musical a la movilidad, variabilidad y a una visión indeterminista el proceso creativo.

Al estar llamado por el compositor a seleccionar y a decidir, a dar rostro a esquemas de tono más urbanístico que arquitectónico, el intérprete rebasa la función tradicional de ser sólo la mano que ejecuta y deviene un nuevo artesano. Su función: moldear y cerrar, a cada versión, un universo musical más extenso y menos definido previamente que el de antes. El intérprete, antes “memoria” inspirada de la obra, ahora asume el riesgo de elegir el “tiempo”. Dentro de los espacios de la obra abierta, es su sentimiento activo de la evolución temporal lo que la hace significativa al oído (*Ibid*: 5).

Más adelante en el siglo XXI, compositores como Murray Schafer retornan a lo dado cuestionándose el papel del emisor y la diferencia entre sonido y ruido, por lo cual plantean el concepto de paisaje sonoro en el cual no sólo se integra a los intérpretes y a la audiencia sino al mundo en general. La noción de intérprete se diluye en la misma materia de la cual cualquier objeto, ser animado e inanimado puede ser semilla de una obra musical, sin embargo con este nuevo suceso hay entonces que recurrir a nuevos modelos de congelar dichas realidades musicales en papel.

Un ejemplo claro de ello son los procesos creativos que ha expuesto Julio Estrada. Desde las primeras obras de este compositor se observa una tendencia hacia el movimiento que lo llevará de forma gradual a abandonar en su música las estructuras fijas. En su obra de 1971, *Memorias para teclado*, desarrolla la forma por medio de redes: Modelo proveniente de la teoría de grafos que garantiza siempre la conexión de todas las ideas empleadas. “Para el compositor, las redes funcionan como autómatas, en el sentido matemático del término, es decir, que se asocia un estado (teoría de autómatas) a una estructura musical” (Estrada y Gil 1984:84).

Al conocer, escuchar y tomar la decisión de realizar un análisis sobre los cantos ticuna, la idea de considerar el modelo de red fue determinante pues al hacerlo mediante este método se consideraba la forma musical ticuna como “una estructura elástica cuyas posibilidades de fusión sirven a lo secuencial en tanto que producto más inmediato de los dictados del imaginario” (Nieto 2003:5).

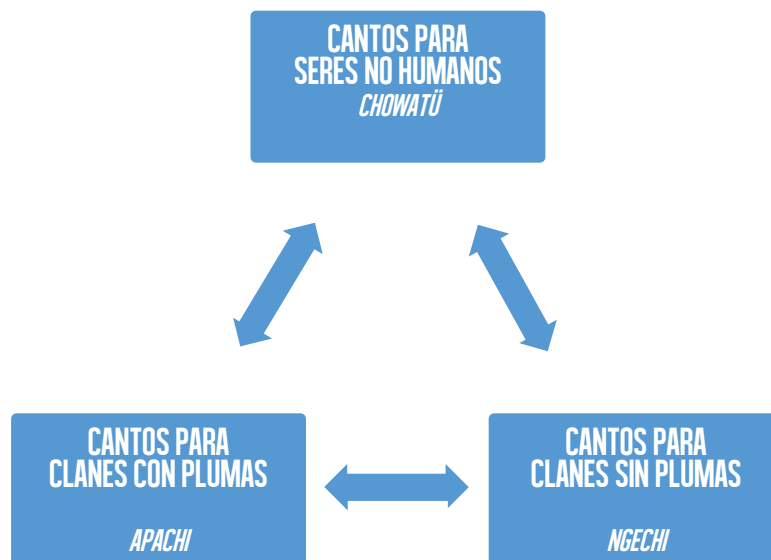
Sin embargo la labor no reside en quedarse en un tema teórico alejado del origen mismo del sonido como tal, cuando la ciencia concreta musical ticuna nos puede arrojar datos tan certeros y concisos como los que han arrojado diversas investigaciones y las cuales nos inspiran para buscar la respuesta de cómo es la música ticuna en la propia música ticuna. En el presente capítulo utilizamos la teoría de redes con el propósito de evidenciar la diferencia y conducir los procesos musicales ticuna basados en una yuxtaposición de la célula madre y sus múltiples transformaciones. Es decir, se utiliza la teoría de redes como parte del método de control de la libre toma de decisiones por parte del intérprete. Al aplicar una forma relativamente aleatoria, se propone hacer un estudio comparativo a través de la idea de “conexión de red” como una categoría original que permite estudiar en detalle las múltiples relaciones que pueden tener entre sí las secuencias en el interior de los cantos de los hombres que un día fueron sábalos.

3.3. ORGANIZACIÓN DE UNA REALIDAD SONORA TICUNA

En un primer momento se siguieron los pasos para realizar un análisis semiótico “como herramienta para descifrar el mundo musical” ticuna, ya que siguiendo a Camacho: “La semiótica, en su forma de abordar la definición de las relaciones sintácticas que existen entre los signos musicales, debería ofrecer una mejor comprensión de las reglas de formación y de transformación, no sólo de nuestra propia música, sino dentro de todo sistema musical en el mundo en general” (González 2011:298). De acuerdo a González y Camacho (2011) surgió el siguiente orden para la primera parte del estudio.

- a) Se determinó el material del corpus y los contextos en los que fueron ejecutados: 54 cantos: 11 *apachi*, 33 *chawatü*, 8 *ngechi*.
- b) Se definió el universo sonoro de la población de Puerto Nariño en el Amazonas colombiano.
- c) Se grabó y analizó el ritual de paso que se realiza de niña a mujer denominado *woreküchiga*
- d) Se estudió la cosmología desde la base filosófica de cómo los ticuna conceptualizan, antes que todo, el Ser como resultado de una elaboración de tipo biológico y cultural a partir de un principio energético (*pora*) que permite su crecimiento y asegura su permanencia, refiriéndose a la noción de “fuerza” y energía. “El Ser se construye por el crecimiento de su *pora*, hasta alcanzar un estado, poseer una ‘cantidad’ suficiente que permite la reproducción del ciclo vital y asegurar el mantenimiento del ‘principio vital’ (*a-e*) (Goulard 2009:68). En cada individuo éste proceso es

- particular y se denomina como la noción de *ma-û*, principio corporal o identidad.
- e) Se hizo escuchar las grabaciones a especialistas de la zona pidiéndoles que narraran lo que la música les comunicaba.
- f) Se realizó un análisis comparativo de entrevistas y transcripciones musicales a modo de cuadro comparativo.
- g) Se estableció tentativamente los designatum y denotata: “Aquello que indica el signo a su intérprete es el designatum del signo, y el designatum puede ser un estado o un objeto (...) Un designatum remite a una categoría o conjunto de objetos cuyos componentes se llaman denotata” (González 2011:289).
- h) De acuerdo a diversas entrevistas, grabaciones de campo de diferentes rituales y largas conversaciones con los abuelos sabedores se llegó a la conclusión que la música ritual de la sociedad ticuna de Puerto Nariño está inserta en un modelo tripartito en el cual los cantos se agrupan de acuerdo a sus semejanzas y diferencias (encontrando los designata en común) en tres grupos de géneros musicales:
1. Cantos para clanes con plumas (*apachi*),
 2. Cantos para seres no humanos (*chowatü*), y
 3. Cantos para clanes sin plumas (*ngechi*).



A continuación se presentará una tabla en la cual están organizados los 54 cantos que se registraron, dentro de los cuales, como se mencionó anteriormente, 11 son cantos para clanes con plumas, 33 son cantos para procesos de devenir ticuna y 8 son cantos para clanes sin plumas. En un primer momento se hablará en términos generales de las características del modelo y en otra instancia de cada uno de los grupos en específico.

ORGANIZACIÓN DE UNA REALIDAD SONORA TICUNA					
CANTOS PARA CLANES CON PLUMAS (APACHI)	CÓD	CANTOS PARA SERES NO HUMANOS (CHOWATÚ)	CÓD	CANTOS PARA CLANES SIN PLUMAS (NGECHI)	CÓD
Clan Paucar-a (Ka-ure)	115	Ngutapa (demiurgo - padre creador)	097	Clan tortuga (taricaya)	076 (0'25'')
Clan Paucar-a (Ka-ure) con introducción	119			Clan tortuga (taricaya)	027
Clan Paujil (ngunü)	073	Joi (hijo de Ngutapa, gemelo de Ipi héroe civilizador de buena conducta)	009	Clan tigre (ai)	1A (5'00'')
Clan Paujil (ngunü)	000 (0'57'')				

Clan loro (<i>We-u o weiyu</i>)	013	<i>Ipi</i> (hijo de <i>Ngutapa</i> , gemelo de <i>Joy</i> héroe civilizador de mala conducta) (<i>trickster</i>)	008	Clan mico churuco (<i>ome</i>)	Sin Audio
Clan colibrí	119	<i>Mowcha</i> (hija de <i>Ngutapa</i> , gemela de <i>Joy</i> e <i>Ipi</i> , deja el legado del ser mujer ticuna)	097	Cantos del macaco boquiblanca	110
Clan Alendajo	061	<i>ü-une</i> (vida sagrada)	094	Clan cascabel	055
Clan guacamaya (<i>chara</i>)	071 (0'51")	<i>Curupira</i> (madre selva)	024	A los sábalos (quienes se convirtieron en humanos) canto cuando se saca a los humanos del río <i>eware</i> (<i>wiyaé_norit"wna pogü-chiga</i>)	003
Canto <i>wirucha</i>	067 10-2011 (2'18")	<i>tü ú tü ù ú</i> (cantos de consejo)	030 106 2-2011	Macaco travieso	112
Clan de las aves	088 (1'43")	A la cosecha (<i>minga</i>)	032		

		Luna	Sin audio	Pelea tigre/ tortuga	3-2011 (4'44")
		Sol	102	Clan ardilla cascabel	059 (00'28")
		Agua	079 (0'24")		
		Cantos chamánicos para la transformación (ünechiga)	005		
		Cantos chamánicos para la posesión	016 (1'04")		
		De colores (<i>namatü</i>)	Sin audio		
		Curación	081		
		Muerte (<i>Tocorainegé</i>)	050		
		Ayahuasca	083 (0'49")		
		Tristeza (pájaro)	064 (00'18")		
		Mujer avispa	2B (4'23")		
		Abuela pájaro	2 H (18'05")		

		<i>Umari</i>	4B		
		Nacimiento de la humanidad	4H (18'26")		
		Caceria	4-2011		
		Para despedir Cascabel + Paucára	5-2011 (6'53")		
		Desparecer	5-2011 (9'39")		
		Felicidad (<i>pora</i>)	6-2011		
		Climax ritual	7-2011 (27'58")		
		<i>Woreküchiga</i>	10-2011 (11'31")		
		Agua (Libélula)	4J (24'50")		
		Entrada de seres no humanos	3-2011		
		Voz del tigre en la selva	084 (1'40")		
		Primera ruptura orejeada	124 (2'00")		
		Consejos ritual orejeada	125		
		Al huito. Color de la transformación	121		
		Al monte	079 1'57"		

Cada pieza del modelo sonoro ticuna se inserta en un conjunto de piezas que constituyen una unidad formal nominada, vinculada a un momento determinado del ritual en el cual dichas piezas deben ser ejecutadas y de acuerdo a las características esenciales del destinatario, es decir, de acuerdo a las especificidades del clan o del proceso dentro del rito de paso que esté atravesando cada ser humano.

Los cantos que forman la totalidad de la organización presentada en este capítulo no exhiben características estilísticas intrínsecas, sino que cada una de las piezas comparte un mismo carácter provisto por el grupo; es en el nivel motivico y semántico que se halla su particularidad. En todas las piezas del conjunto hay elementos en común, notablemente a nivel de los motivos, frases y temas musicales, confiriendo al grupo de cantos un aspecto de totalidad musical que hace posible englobar a todos los cantos rituales ticuna en un modelo sonoro y considerándolos como un género musical, en el sentido de una totalidad musical que exhibe estabilidad desde el punto de vista temático y estilístico.

Evocando la tradición musical occidental el género de la música ritual ticuna podría semejarse al estilo musical del minimalismo, ya que parte de presentar una célula rítmico melódica, la cual varía a través de diferentes operaciones que lo que buscan es la asincronía (evidencia de los diversos seres no-humanos presentes en el ritual) y la transformación (posesión por parte de los seres no-humanos al cantante y al resto de la comunidad por medio de los cantos). Las operaciones que se usan para transformar progresivamente la célula madre se dan en cambios de la duración de las notas, de altura, repetición, aumentación, disminución, reiteración, transposición, intersección, inversión, fusión, exclusión, inclusión, duplicación, triplicación, compresión, continuidad, discontinuidad, reiteración de la reiteración, motivo de apertura y de cierre.

De igual modo, al realizar el análisis de los cantos se encontró que la estructura melódica se basa en la alternancia de cinco alturas, las cuales se han denominado como **los cinco momentos ontológicos en la música ticuna: P.G. Punto de gravedad (na-ane), P.L. Punto de levedad (Ipi), P.T. Punto de trascendencia (Joi) y E.C. Espacios de concordia**. A lo largo de la investigación se ha insistido en la filosofía ticuna en la cual se refuerza la idea de la separación entre mortales e inmortales a través de un espacio. “Ya no vivían juntos todos los du-ügi. (...) a pesar de eso nunca se cortó la comunicación entre este mundo y el de Joi, separados sólo por su ubicación en el espacio” (Goulard 2009:338).

Un abuelo explica "no podemos hacer nada, ya no es como en aquellos tiempos, los 'primeros pescados' se han ido al tronco de la lupuna, a la casa de Joi. Nuestro padre Joi los ha llamado, los ha llamado por un camino propio para que no veamos ese camino. Reunió los buenos (me-egü). Entonces los otros, los que se quedaron con Ipi, se han multiplicado, y vivían con sus hermanas, practicaban el incesto y se mataban entre ellos" (...) Así es como se propone una lectura del mito de origen "El héroe Joi decidió separar los que eran aptos, los que él pescó, de los antepasados de los ticuna; los pescados por Ipi cometían incesto, por no saber vivir bien" (*Ibid*: 337).

Es así como los momentos ontológicos en la música ticuna, son el recorrido por cinco alturas de la música ritual ticuna que maneja cada canto, es el recorrido que deben seguir los seres humanos por las diversas transformaciones para volver al estado de inmortal.

El Punto de gravedad (PG) (Na-ane) es la nota en la cual terminan todas las frases de la pieza y nota de mayor duración. De acuerdo a los resultados de la investigación todas las frases de los cantos rituales ticuna terminan en una misma nota dependiendo del canto; a esto más que centro tonal se le ha denominado punto de gravedad. Se ha señalado que los ticuna usan el mismo el término *na-ane* para nombrar al cosmos, como a la chagra (huerta) o al centro de la tierra. "La chagra (el centro) sería una imagen condensada del mundo apoyadas en una misma idea de ordenamiento" (Goulard 2009:270). En el motivo a de la pieza Sábalo el punto de gravedad es el do#.



Escuchar pista 003. Sábalo.



Por otra parte, en el juego de los contrarios se encuentra el **Punto de levedad (PL)**, o nota de reiteración (sol#). Normalmente cada pieza empieza en esta nota reiterando un movimiento entre el punto de gravedad y una especie de escape hacia aquella "levedad" en la cual realiza adornos tales como apoyaturas y gestos sonoros en la voz. Por lo tanto dicha nota estaría funcionando como el trickster musical que hace alusión a la gente de Ipi, la gente que comete incesto que entra en el caos. En el mismo ejemplo anterior es el Sol#.



Punto de trascendencia (PL): Metafóricamente se puede tomar esta nota como el terreno de la inmortalidad que está con los “buenos hijos” de Joi, siempre buscando rectitud y estabilidad. El punto de trascendencia será el puente que lleve a casi todas las frases hacia el punto de gravedad, metafóricamente hablando el punto de trascendencia llevará a estabilizar todos los procesos de caos que existen en la tierra *na-ane*. En el motivo a de sábalos es el mi#.



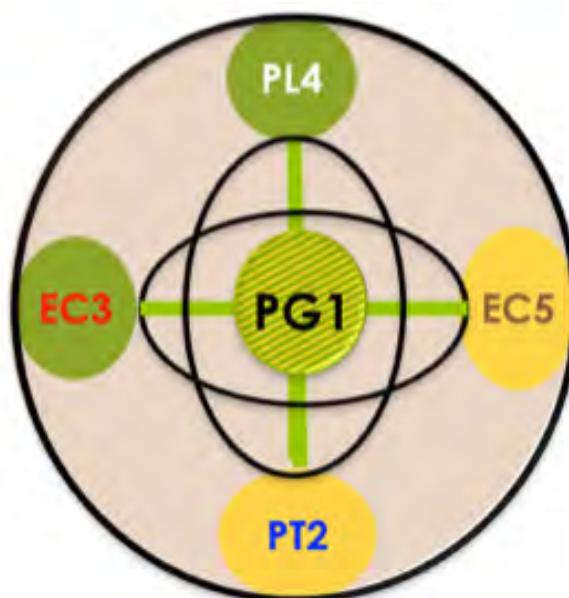
Finalmente entre los dos extremos tanto ontológicos como musicales, existe un espacio que está funcionando como puente conector, o Espacio de concordia (EC). Este momento está presentado por las notas de paso entre el punto de levedad y el punto de trascendencia. Entonces tomando como ejemplo las alturas de la pieza de Sábalos, el punto de gravedad será do#, el punto de levedad será sol#, el punto de trascendencia sería mi# y el espacio de concordia sería fa# y si#; en nuestro caso el punto de gravedad es 1, el punto de levedad será 4, el punto de trascendencia 2 y el espacio de concordia será 3 y 5. Algunas crónicas citan que “Al alba del día siguiente, todos los participantes son conducidos al exterior de la casa e invitados a cerrar los ojos y cuando los abren de nuevo, ya están lejos, en la morada de los inmortales” (Nimuendaju 1952:136), los renunciante son conducidos al exterior de la casa para acceder a la “inmortalidad”, lo que nos lleva a unir los dos procesos es que se desarrollan en cada género: el monte (espacio masculino) (espacio de concordia 3) para el renunciante, la casa y la chagra (espacio femenino) (espacio de concordia 5) para la iniciada (Goulard 2009:343). En el mismo ejemplo anterior se presentan en el fa# y si#.



A continuación se presentará un modelo o “rueda” sonora que resume los movimientos de estas notas. Partiendo de las características pentáfonas que tiene la música ticuna, se ha utilizado un modelo de bigrama (Jaramillo 2015) en el cual se han ubicado las 5 alturas que maneja el canto de abajo hacia arriba de acuerdo a los espacios y las líneas (espacio 1, línea 1, espacio 2, línea 2, espacio 3). Con base en los sonidos que se interpretan en la pieza de Sábalo la organización es la siguiente:



De acuerdo a la organización anterior y para poder evidenciar el recorrido de la célula madre y sus transformaciones, se recurrió al modelo de notación de red adaptándolo a las características especiales de la música ticuna y se le dio la organización de dichas alturas con base en la numeración dada por el bigrama anterior. El resultado del modelo fue una rueda sonora, haciendo referencia a la “rueda ritual ticuna”, ya que el diagrama del modelo sonoro permite una semejanza con esta representación ticuna del mundo y objeto ritual redondo de extensas dimensiones con pinturas alusivas a la mitología que se usa durante el ritual de *woreküchiga*. Siguiendo la interpretación que le dan los abuelos a la rueda, el punto de gravedad representaría a la tierra *na-ane*, el punto de levedad a *Ipi*, el punto de trascendencia a *Joi* y el espacio de concordia sería chagra-mujer y monte-hombre. “Así el nacimiento de los gemelos míticos tiene lugar en una tierra en continua transformación. La entrada en escena de los dos hermanos *Joi* y *Ipi*, a estabilizarla: ellos van a esforzarse en ordenarla. Se puede notar ya que el ordenamiento del *na-ane* se debe en gran parte a los ‘errores’ que cometía *Ipi* y que el mayor *Joi* tenía que corregir” (Goulard 2009:42).



Rueda sonora ticuna



Rueda ritual del mundo ticuna

El análisis de los cantos se ha realizado de acuerdo a los siguientes puntos que luego estarán expuestos en cada una de las explicaciones de los géneros.

1. **Dedicación:** Es hacia quien o qué se está cantando. En los grupos hacia clanes con y sin plumas, estos destinatarios son los diferentes animales que hacen parte de la cadena de clanes de la cosmovisión ticuna. En el nivel de clanes con plumas, son todos los seres no humanos del aire. En el nivel de clanes sin plumas, son todos los seres no humanos del monte y del agua. En el nivel de procesos de devenir ticuna son todos aquellos seres no humanos o eventos que intervienen en los procesos de transformación.
2. **Código:** Es la catalogación de acuerdo a la grabación de campo.
3. **Nombre del intérprete:** Se refiere al abuelo o abuela que cantó durante la grabación de las piezas.
4. **Pulsación:** En un primer momento se habló de la métrica de la pieza, sin embargo a medida que se profundizaba en el análisis se encontró que más que una métrica que se conserve a lo largo de cada uno de los cantos, lo que existe es una pulsación, determinada en la mayoría de los casos por el tambor *tútu* o por la pulsación interna de la línea melódica del canto. Esto permite una libertad en el uso de la línea rítmico-melódica y potencia la estructura minimalista del modelo sonoro en general.
5. **Estructura:** De acuerdo a la presentación de los motivos rítmico-melódicos se

- organiza la estructura formal de la pieza de lo general con letras mayúsculas como A, B, A' (etc.) a lo particular con letras minúsculas como a, a1, a2, a3, b, c (etc.).
6. *Textura*: Es la forma en la que los elementos rítmico-melódicos se combinan en la pieza. Los resultados han arrojado que la mayoría de cantos son melodía acompañada cuando está el canto y el acompañamiento del tambor *tútu* o el bastón sonador, en otros casos se ha presentado una textura polifónica cuando existen dos voces desarrollando diferentes melodías acompañadas de diversos instrumentos de percusión.
 7. *Rango*: Es el margen que existe entre la nota más grave a la nota más aguda que se interpreta en los cantos. En la mayoría de los casos es interesante observar que el rango también es una característica que comparten los cantos dentro de un mismo grupo, por lo general el rango máximo es de dos octavas y media.
 8. *Agógica*: En general todos los cantos rituales del modelo sonoro ticuna presentan un pulso estable que está marcado por el tambor *tútu*, en ninguna hasta ahora analizado se ha demostrado alguna alteración en el tiempo.
 9. *Contorno rítmico*: De acuerdo al análisis de las piezas, se extrajo las células rítmicas más características de cada pieza en las cuales se ha podido observar que los valores más recurrentes son de negra, negra con puntillo, corcheas y blanca.
 10. *Contorno melódico*: Generalmente la célula madre de cada canto es de dos compases aproximadamente presentados primero en la clave de sol para luego repetirse en la clave de fa. De acuerdo al análisis se ha deducido que la música ritual ticuna es pentátona ya que utiliza 5 sonidos y con ellos presenta la célula madre y sus variaciones haciendo uso de la paráfrasis.
 11. *Continuidad*: Es la línea vocal, está conformada por las frases creadas por el sentido del texto.
 12. *Discontinuidad*: Es el silencio que existe entre frase y frase. Es la ruptura de la continuidad narrativa. En la partitura ha sido transcrito con un signo de respiración pues no lleva la misma métrica que la continuidad.
 13. *Operaciones que transforman la célula madre*: Con base en la investigación de doctorado de Acácio Tadeu de C. Piedade (2004), sobre la música instrumental de los rituales de las flautas sagradas de los indígenas *Wauja*, nos basaremos en algunas operaciones que los *Wauja* utilizan para darle variedad a un mismo motivo rítmico-melódico. Las operaciones que los ticuna utilizan en su música son la acción musical al concepto de capa sonora, en la cual el ser se va transformando en otro ser a través de la música, esto se escucha reflejado por medio de las operaciones que transforman la célula madre.

IV. EL *ngobüchiga*¹⁶³: RAZÓN DE SER DE LOS CANTOS A LOS CLANES SIN PLUMAS (*ngechi-i*)

Al cumplir ocho meses de edad los seres humanos ticuna realizan un primer ritual en donde celebran el paso del niño del estado de *o-ochana* al de *ira-e*¹⁶⁴. De acuerdo a la mitad a la que pertenece (con plumas/sin plumas), se celebra un ritual específico. El *ngobüchiga* es el de los clanes sin plumas (*ngechi-i*) y es el que determinará el tipo de cantos que se harán desde ese momento hacia adelante. La celebración como momento culminante del rito era reforzada hasta el final por la permanencia de algunas prohibiciones como no comer carne humana y hacer los cantos que les enseñó Churune en el origen.

Los ticuna aseguran que Cherune (héroe mítico) ha dado a conocer la música de estos rituales y por eso es considerado como su iniciador. Saliendo de la cueva donde se había refugiado con otro *ngo-ogü*, él apareció disminuido por el humo de la pimienta (...), tocando el tambor de caparazón de tortuga que había inventado, precedido por otros *ngo-ogü* tocando sus cuernos de bambú (*koinri*) (...) algunos se salvaron de morir porque no comieron carne humana. Los que no salieron, murieron al interior de su refugio donde "los ticuna examinaron atentamente los cuerpos, notando todos los detalles, más tarde copiaron a estos *ngo-ogü* en sus trajes-máscara (Nimuendaju 1952:81).

Los cantos evocan constantemente los rasgos y las cualidades del epónimo del clan. "La relación es de tipo dual. El 'principio vital' del que canta ofrece los cantos y por eso asocia los 'principios corporales' de su clan con los de la persona celebrada" (Goulard 2009:148). Estos cantos tanto en la letra como en la estructura musical evidencian los códigos de transformación que se está generando en los seres humanos. Del mismo modo, las abuelas comentan que antes las pinturas clánicas eran diseñadas sobre los cuerpos para estos rituales: "se pintaban dependiendo del clan, era un mismo hombre con muchas pinturas diferentes". Se justifica en esta mención la multinaturalidad de la cual hemos venido hablando desde las primeras líneas. Es un ser humano que tiene diversas transformaciones a través de su vida; en los cantos hacia los clanes sin plumas, este principio de transformación o principio de articulación entre el 'principio vital' de uno con el 'principio corporal' de otro, se exhibe a través de una célula madre presentada al principio del canto y poco a poco se muestra cómo se va transformando sutilmente de diversas maneras. Así como Métare el hijo de una mujer que había sido cogida por el demonio y le había cegado la vista cuando se encontraba en embarazo, y quien cuando lo entregó a la luz su propia hermana se lo cambió por una de sus hijas, sin saber que cuando ella se diera cuenta que le habían cambiado a su hijo mataría a la pequeña que traía en su

163 "Chiga se entiende en su primer sentido como 'razón de ser, significado' que se traduce también por historia, palabra. El sufijo chiga significa más bien 'el dicho de...' aquí el del niño. Se usa para especificar a cada uno de los rituales como a los cantos que tienen que ver con un animal o una planta y a ciertos mitos" (Goulard 2009:147).

164 Desde que un ser humano nace, el objetivo es asegurar el "principio vital" a través de la protección durante varios meses hasta que el niño empiece a sentarse hasta caminar, "se dice en un canto: como el jaguar que se mantiene solo" (Ibid:146).

pecho machacándola y regándola por todas partes; defendiendo su lugar como la madre del pequeño Métare que utilizando el agua de Dios se transformaba en todos los seres del monte.

Métare sacó el frasco de agua de Dios y se echó nuevamente en los ojos, de esta manera se convirtió en pájaro mochilero y cruzó el río, vio a la que era su madre tratando de coger un caimo del árbol, la ayudó tirándole uno, en el momento en que ella alzó la vista al cielo para hablando al pájaro este le cagó los ojos y así ella pudo volver a ver porque lo que le cayó en los ojos fue agua de Dios. Cuando ella recuperó la vista él bajó y le contó la verdad. Métare siguió transformándose en varios animales y cuando se volvió morrocoy espero a crecer, se salió de la tortuga y se fue (ver mito 5B).

Para ejemplificar las operaciones que transforman la célula madre de los cantos hacia los clanes sin plumas, tomaremos la pieza de Sábalos. Empezaremos mostrando la célula madre y luego sus diversas transformaciones primero en sistema de notación de música occidental y finalmente en notación de red.¹⁶⁵

La célula madre de la pieza de Sábalos la conforman 10 sonidos que reiteran la presencia del punto de levedad (sol#) pasando por los espacios de concordia 3 y 5 para llegar finalmente de modo descendente al punto de gravedad (do#).



a) **TRANSPOSICIÓN:** La variación por transposición puede darse en el motivo completo como ocurre en **a8va. (compás c.3)** en donde lo transpone al punto de levedad grave. Esta operación es muy característica de la música ritual ticuna que se mueve en dos ejes: el inferior y el superior siendo la acción musical de la teoría del “dualismo en desequilibrio perpetuo” que se ha elaborado en capítulos anteriores.



O dentro de una parte del motivo como lo que ocurre en **a10 (c.72)** que realiza una transposición en espejo, ahora la célula empieza desde el punto de levedad (sol#) a diferencia del original que empieza desde el espacio de concordia 5 (si#) y hace un movimiento descendente contrario a la célula madre que es ascendente.



b) CAMBIO MELÓDICO: De la célula madre se varían las notas que van en los tiempos débiles. En **a1 (c.9)** se cambia la segunda nota de la célula a modo de reiteración del punto de levedad.



c) EXCLUSIÓN: de una nota o de una célula motívica. En el motivo **b (c. 13)**, excluye el paso por el mi# y es la primera vez que introduce un silencio en el cual hace un movimiento ascendente de confirmación para el punto de levedad (sol#).



d) **COMPRESIÓN:** Tipo de exclusión o reducción del motivo que deforma su estructura rítmico-melódica en una versión más corta y densa. En **c (anacrusa al c.15)**, en vez de repetir el motivo exactamente igual a modo de eco, lo que hace es una extensión del final de la cabeza e la célula madre, haciendo una compresión en los tres puntos más importantes del modelo: punto de levedad (sol#), espacio de concordia 5 (si#), punto de levedad y punto de gravedad (do#) y para generar un nuevo motivo lo reitera una vez más.



e) **INCLUSIÓN:** de una nota o célula motívica. En **a2 (c.17)**, a manera de adornos se incluye el punto de trascendencia (mi#) y el espacio de concordia 5 (si#) retardando y dándole más fuerza a la caída en los puntos, tanto de levedad (sol#) como de gravedad (do#).



f) **ELIPSE:** Un motivo de intersección entre dos frases funcionando simultáneamente como finalización de la primera e inicio de la segunda, o sea, en este caso, el motivo a3 8va. (c.23) a la parte A1 en cuanto a finalización como a A2 en tanto motivo inicial.

g) **INVERSIÓN:** Mudanza del contorno melódico haciendo que el motivo descendente se vuelva ascendente o viceversa. En el motivo **a3** (c.25), la cabeza de la célula madre se invierte a modo de espejo, en vez de empezar en el punto de levedad (sol#) empieza en el espacio de concordia 5 (si#).



h) **FUSIÓN:** Dos motivos o células diferentes se agregan, formando un único motivo. En el motivo **a4** (c.29), se fusionan 3 variaciones del motivo **a3** por medio de la reiteración: la inversión en espejo de cabeza de la célula madre (a3) transpuesta al espacio de concordia 5 inferior con la transposición del motivo **a3** al punto de levedad inferior y el motivo original **a3**.



Otro tipo de fusión es la que ocurre en el motivo **a9** (c.68), transponiendo la cabeza del motivo **a1** al punto de trascendencia 2 (mi#) con un cambio melódico en la cola de la célula madre finalizando con una reiteración del final y de este modo creando un nuevo motivo.



k) DESPLAZAMIENTO: El motivo se desliza en el tiempo. En la parte central de la pieza en el motivo **a7 (c.45)**, es evidente el desplazamiento de un tiempo de la cola del motivo y la manera en la que reitera dicha variación hasta volver a terminar como el motivo original. Esto sugiere un momento importante en la transformación del cantante a la hora del ritual

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'a5 distribución' and shows a sequence of notes. The second staff is labeled 'desplazamiento' and shows the same sequence of notes shifted to the right. The third staff is labeled 'a3' destrucción' and shows the sequence of notes shifted further to the right, with a double bar line and a repeat sign at the end.

l) AUMENTACIÓN: Alargamiento en la estructura rítmica del motivo. En el motivo **a3'' (c.56)**, alarga el motivo repitiendo la cola del mismo y generando a su vez en el mismo motivo la siguiente transformación: Duplicación.

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'a3' duplicación' and shows a sequence of notes. The second staff is labeled 'a3' duplicación' and shows the same sequence of notes with a double bar line and a repeat sign at the end. The third staff is labeled 'a4 fusión' and shows the sequence of notes with a double bar line and a repeat sign at the end.

m) **DUPLICACIÓN**: Tipo de fusión en la cual un motivo se agrega a una repetición del mismo. En el motivo **a3''' (c.62)**, se duplica la cola del motivo desde el espacio de concordia 5 inferior.


The image displays two staves of musical notation. The top staff is labeled 'a3''' duplicación' and features a pink box labeled 'A' around a specific note. The bottom staff is labeled 'a9 fusión' and shows a sequence of notes with a green box labeled 'TR' above it, indicating a trill or similar ornamentation. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

n) **REITERACIÓN**: Del mismo modo que en la reiteración de la reiteración, ocurre cuando una célula final de un motivo es repetida en seguida después de su presentación, reiterando por lo tanto, su parte final. En el motivo **a11 (c.74)**, como parte final de la pieza se reitera el motivo que ya había presentado como compresión **c (c.14)**, y cerrando la obra con los ejes melódicos principales de la misma. Asimismo, es interesante hacer énfasis en que el último motivo presentado vuelve a ser la célula madre gracias a la exclusión de la primera nota y haciendo un desplazamiento en el tiempo para crear una estructura circular, una especie despedida del ser no humano y una vuelta del ser humano que empezó a cantar en un inicio.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'a10 transpuesto' and 'a11' and contains a sequence of notes with a pink box highlighting a portion of it. The bottom staff is labeled 'exclusión y reiteración' and shows a similar sequence of notes, illustrating the concept of excluding the first note and reiterating the rest. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

De acuerdo a los anterior se realizó un cuadro comparativo entre las piezas más características de éste género para evidenciar los elementos que las hacen ser parte de una unidad temática en el proceso de análisis musical.

CANTOS PARA CLANES SIN PLUMAS (NGECHI)

Dedicación	Código	Nombre de Intérprete	Textura	Na-ane (punto de gravedad)	Rango	Notas ejes	Agónica	Operaciones
Sabalos	003	Alba Cuellar	Melodía acompañada	Do#3		Do#, mi, fa#, sol#, si	Pulsación estable.	La intensidad es marcada por la dinámica y el tratamiento vocal.
Casca del	055	Leonardo Ahuē	Monofónica	Re1		Re, fa#, la, do#	Pulsación estable.	Cambio melódico en parte central
Ardilla casca del	059	Mercedes del Águila	Monofónica	Sol#2		Sol#, si, re#, fa, fa#	Pulsación estable.	La pulsación está entre 4/4 y 6/8, en algunos casos las corcheas suenan como dosillos.

Sabalos

Voice

The image displays a musical score for a voice part titled "Sabalos". The score is written on eight staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating the key of G major. The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups, creating a rhythmic and melodic line. The first staff is labeled "Voice". The music flows across the staves, with some notes marked with accents or slurs. The overall style is that of a traditional or folk song.

The image displays a musical score for a piece titled "Sabalos" on page 2. The score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is organized into eight horizontal staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The second staff continues the melody with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third staff features a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth staff has a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fifth staff begins with a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3. The sixth staff starts with a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The seventh staff has a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. The eighth and final staff concludes the piece with a quarter note F#2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

CANTOS PARA CLANES SIN PLUMAS (NGECHI)		
Dedicación	Cód.	Contorno rítmico
Sabalos	003	<p style="text-align: center;">Sabalos</p> <p style="text-align: center;">V = Voz S = Snažim T = Tambor</p>
Cascabel	005	<p style="text-align: center;">Cascabel</p>
Ardilla Cascabel	059	<p style="text-align: center;">Ardilla Cascabel</p>

Sabalos

3



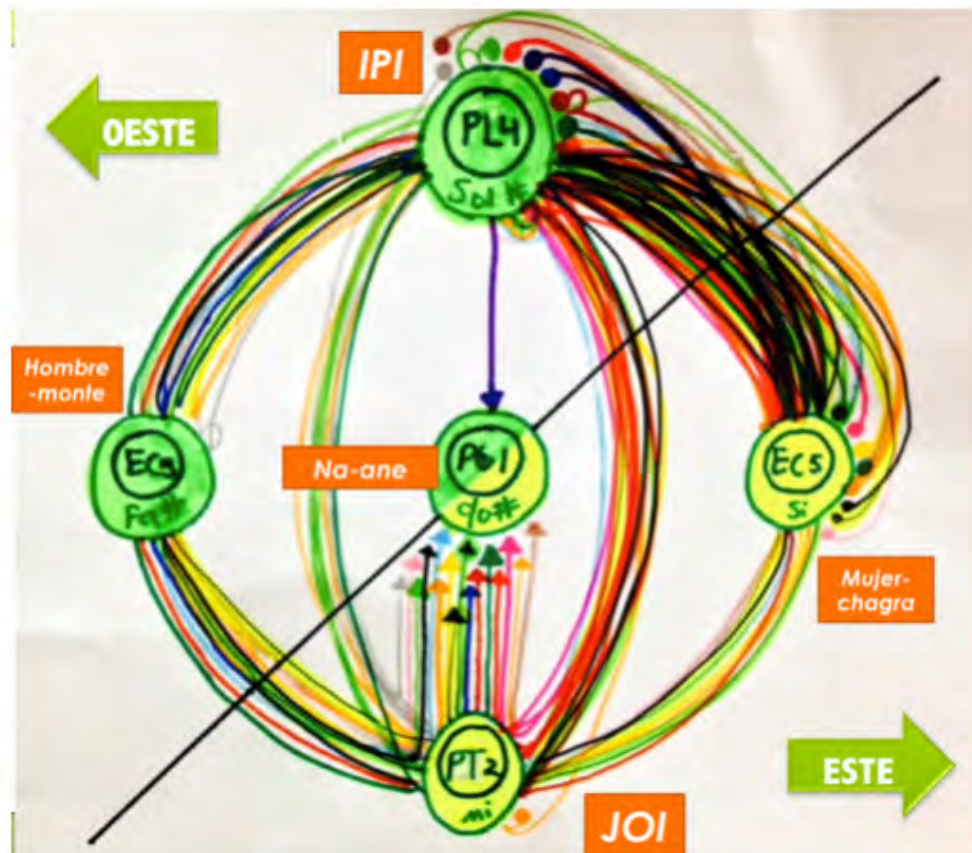
Finalmente para resumir en una imagen las 17 transformaciones que se presentaron en la pieza Sábalos, se ha realizado una notación de red en la cual cada motivo transformado se trazó con un color diferente sobre lo que fue denominado “rueda musical ticuna”. De acuerdo al resultado que proporcionó la red en dicha pieza se llega a la conclusión que los movimientos que son inexistentes son entre el punto de gravedad (do#) y el espacio de concordia 3 (fa#), y entre el punto de gravedad (do#) y el espacio de concordia 5 (si#); es importante hacer notar que éste último movimiento se detectó solamente en la repetición de motivos dividido por el fraseo (final e inicio) como es el caso de los compases 23 y 24/28 y 29/ 32 y 33 (Ver anexo. Partitura completa Sábalos) pero no se tomaron en cuenta debido a que no hacían parte del motivo.

Asimismo, el diagrama hace evidente que el punto de gravedad (do#) es el final de todas las frases, el punto de levedad (sol#) y el espacio de concordia 5 (si#) funcionan como los dos opuestos al centro, de acuerdo al modelo se ve como la pieza maneja un equilibrio entre las presentaciones del motivo original (empezando desde el sol#) y el inverso del mismo (empezando desde el si#). El espacio de concordia 3 es un puente que conecta el punto de levedad (*Ipi*) con el punto de trascendencia (*Joi*) para llegar al punto de gravedad (*na-ane*).

Al parecer la tierra *na-ane* como punto de gravedad y la polaridad entre *Joi* e *Ipi* se aplica no solamente de acuerdo a la interpretación de la rueda ritual sino del mismo modo a la rueda musical ticuna; ya que la notación de red arroja dos planos: el primero el plano de *Joi* (lado este) resaltado con amarillo en donde hay 7 inicios de frases desde el espacio de concordia 5 (si#), un inicio de frase desde el punto de trascendencia 2 (mi#) y 16 llegadas al punto de gravedad desde este plano. Lo anterior se podría interpretar como la acciones que construyen la tierra *na-ane*, el orden que genera los decretos de *Joi* y la mayor cantidad de humanos sacados del agua (huanganas con labios blancos *ngu-ü Tayassu pecari*) (Goulard 2009:119). Por otra parte, se encuentra el plano de *Ipi* (lado oeste) resaltado con verde, el cual tiene 9 inicios de frase todos desde el punto de levedad desde donde parte la única llegada al punto de gravedad; el espacio de concordia 3 está funcionando como puente conector entre los dos planos. Del mismo modo que en el plano de *Joi*, la interpretación de los múltiples inicios y reiteraciones del punto de levedad (sol#) y la única llegada al punto de gravedad (do#) hacen suponer los pocos seres humanos que saco *Ipi* del agua (huanganas con collar *ngawü Tayassu tajacu*) (*Ibid*:119) hacia la tierra *na-ane* y los múltiples errores que cometió para crear el caos. Se recuerda la letra de la canción que se entona durante algunas veladas: “cuando son muchos, ellos se parecen a las huanganas con labios blancos y cuando son pocos en la fiesta se parecen a las huanganas con collar” (*Ibid*:119).

Con base en las crónicas de Nimuendaju, tanto la rueda ritual como la rueda sonora se pueden interpretar con la división que se gestó en el comienzo de la humanidad cuando los hijos de *Joi* tomaron la dirección del Este y los de *Ipi* la del Oeste.

Ipi recupera su aspecto humano después de haberse rayado, y asegura que ha visto una "buena tierra", río arriba cuando vino a contra corriente, de Este a Oeste. Le avisa a su hermano que desea instalarse allá con los suyos. Al anochecer, *Joi* da vuelta a la orientación de la tierra y su hermano se encuentra sin darse cuenta al occidente (Nimuendaju 1952:61 y 129).



Notación de red: Sábalo

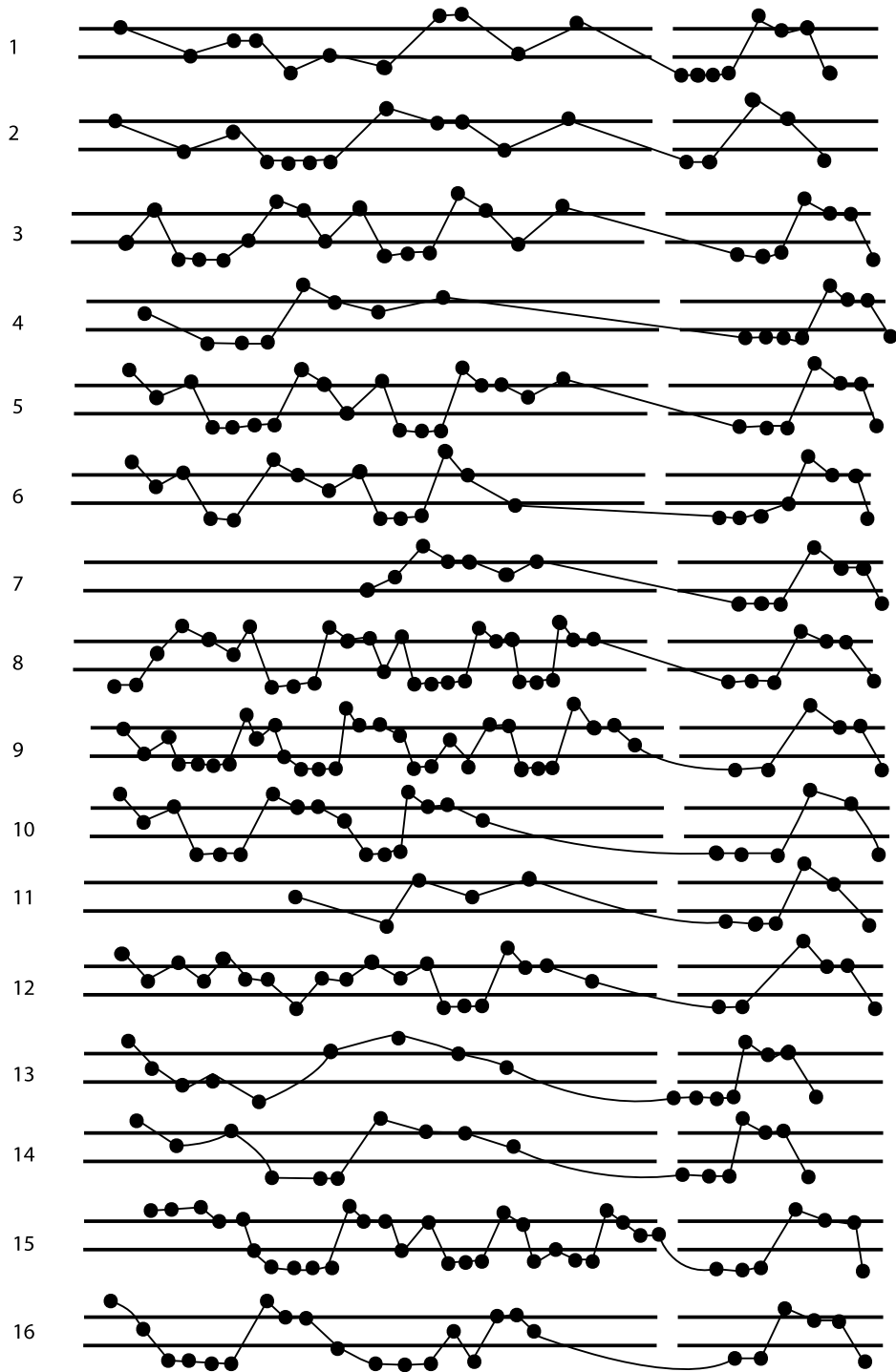
que inician con un movimiento ascendente. A manera de conclusión de esta primera parte, musicalmente casi todas las frases atraviesan el espacio de concordia 3 (do#) para finalmente resolver en el punto de trascendencia; menos las frases 15 y una vez más la 3. La única frase que no presenta este motivo es la número 7. Es interesante observar que justo las frases que nombramos como excepciones (3, 7, 8 y 15) concluirán con el mismo desplazamiento rítmico-melódico.

(motivo b) Encuentro con otros clanes: Este motivo va desde la primera nota que procede la primera llegada al P.G. hasta la segunda llegada al reiterado P.G. A lo largo del motivo b, se desarrolla la frase y se llega al clímax del gesto musical. Las operaciones que se utilizan para la transformación del motivo es de aumentación en la frase 8, 9, 10, 12, 15 y 16; de disminución y exclusión en la 4, 7, 11, 13 y 14.

(motivo c) Despedida: Este motivo va desde la primera nota que procede la segunda llegada al P.G. hasta la tercera llegada al mismo anterior. Este motivo es el que realmente cierra la frase reiterando hasta por cuatro veces el sol#. El camino de llegada al P.G. se realiza de las siguientes maneras: a través del espacio de concordia 3 (do#) las frases 9,10 y de la 12 a la 16; a través del punto de levedad (re#) de la frase 1 a la 5, 7 y 11; a través del punto de trascendencia (si#) las frases 6 y 8. Haciendo referencia a las sonatas para violín solo de Bach, se podría llamar, primera construcción del final; ya que después de un largo desarrollo armónico y melódico el autor presenta el final de la obra, sin embargo en un último momento decide escribir un par de compases más para reiterar que la obra ha finalizado.

(motivo d) Evocación del encuentro: Con el gesto musical fa#, re#, sol# terminan casi todas las frases, a excepción de la frase 6 que decide iniciar con el punto de trascendencia (si#). El cambio radica en el desplazamiento que se da a partir de la frase 3 hasta la 11. En la frase 12 ocurre una ruptura en la continuidad melódica entre el motivo c y el d, lo cual refuerza la idea de dividir la frase en motivos aislados para poder analizar y comprender mejor las formas de transformación que se dan a partir de una misma célula rítmica-melódica. La frase 13 ocurre en el mismo tiempo que se da el motivo de la frase 1, con lo cual se intuye una leve “re exposición” del tema principal para generar una estructura circular de la obra.

A partir de la frase 3, se da inicio al desarrollo de la obra exponiendo diversas operaciones como son la reiteración de su final, inversión en el inicio, transposición, reiteración en su final y primer desplazamiento del motivo d.



Al igual que en el género anterior, ninguna frase se repite igual. Las operaciones de transformación que se usan en su mayoría se dan por aumentación y disminución. En éste género es muy común que se reitere el texto de una frase a la octava ascendente.

La interpretación de los cantos hacia los clanes con plumas en su mayoría se realiza por las abuelas. Es interesante escuchar como la mayoría de cantoras comparten el mismo tipo de interpretación; inician muy suave y poco a poco efectúan un *crescendo* en la dinámica hasta llegar a un clímax y luego se empieza. Hacia la mitad del canto, como un efecto de interpretación, engrosan la voz produciendo unos sonidos guturales graves y otros agudos que articulan con las onomatopeyas del canto lo cual da como resultado la presentación de los seres no-humanos (específicamente los pájaros) a través de una “máscara sonora”. Hay que recordar que los cantos de consejo que se interpretan durante el ritual de *worekühiga* se denominan *ütü*, que es precisamente una palabra usada para referir un canto ejecutado con la voz más aguda posible, y para algunas abuelas esta palabra se traduce como el canto de los pájaros. Como se ha mencionado en capítulos anteriores, los hombres cantores de la fiesta de la pelazón deben hacer un tipo de falsete (Matarezio 2014) o “canto fino” (*igaün*) (Seeger, 2004) más característico del estilo musical ticuna contrario a lo que sucede con los Suyá. Siguiendo a Matarezio, se trata nítidamente de una imitación de voz femenina, que inspirándose en los estudios de rituales melanesios se podría llamar “travestismo vocal”.

Seeger analiza principalmente el fraseo, el timbre y el tono de las formas *kapérni*, *iarén* y *ngére* y las contrasta atendiendo a la relativa fijeza del texto, alteración del habla, fraseo, cualidades de la voz o del timbre y uso de una estructura tonal (SEEGER, 1986: 64). Aclara que en la concepción occidental la música es predominantemente armónica y melódica y por lo tanto el tono es tomado como el rasgo distintivo de la música, pero para distinguir los géneros suyá el tono es la característica menos importante y aunque el suyá no es una lengua tonal, no existe un acto de habla sin cambios de tono. El *ngatu iarén* (recitativo) es muchas veces más melódico que muchas canciones (*ngére*), pero de acuerdo con los suyá el *iarén* no es *ngére* (música). Los mitos no son música, a pesar de que se cantan textos musicales en el curso de la narración.

Sin embargo, aclara que dentro de un género dado pueden ser útiles las distinciones de acuerdo con el tono. El tono es extremadamente importante para una persona que representa un mito, por ejemplo, ya que muchos mitos son totalmente en forma de diálogo y sin el uso de tono y timbre podría ser virtualmente imposible seguirlos. El tono es usado también por hablantes que desean introducir drama en sus hablas, es decir que el tono es una cuestión de estilo en estas formas, no una cuestión de esencia en la forma que es para una canción.

La narración de un mito sin el debido tono puede ser una mala representación, pero un recitativo o una canción sin tono podría ser incorrecta. Aún esta distinción entre tonalidad esencial y tonalidad como competencia no distingue los géneros suyá. Esto coloca algunos

iarén juntos con todos los *ngére*, antes que establecer una distinción (Seeger, 1986: 68).

Algunas características de ciertas formas de arte verbal *suyá* con base en Seeger (1986). Pero además de las anteriores formas de arte verbal, existe el *sangére* (*curing song*) que tiene una estructura semejante a una canción aunque es en un modo recitativo y la cantan adultos de cualquier sexo, y el *ngwa iangraw* que tiene una estructura semejante a una canción y es una clase de recitativo interpretado por el especialista ritual.

El *sangére*, aunque nuestro autor lo traduce como ‘canto de curación’, vemos que según los *suyá* no es música, no lo catalogan como canto. El nombre mismo le permite a Seeger creer que sea un *ngére* (*sa-ngére*), pero los *suyá* no aceptan esta etimología. Esta forma verbal no entra en ninguna de las categorías analizadas por Seeger: los textos son difíciles de oír, pues los “cantan” en voz muy baja cerca al paciente con gran cuidado y rapidez. No las aprendieron de animales, sus creadores son a veces conocidos y pasan a través de las generaciones, aunque algunas son guardadas con gran celo y llegan a morir sus autores sin que las hayan enseñados a otros; su interpretación está altamente estructurada por tiempo, tono, timbre y texto. Estas *sangére* son más efectivas en la curación que las mismas hierbas medicinales. Operan a través de un sistema de metáforas, cuyo elemento central es la introducción o inserción de alguna característica de un animal que pueda contrarrestar el mal que aqueja al paciente; por ejemplo, se “cantará” un *sangére* de caimán a una persona que tenga fiebre porque se tiene la convicción de que el caimán que vive en el agua y siempre está fresco transmitirá su estado al paciente y quitará la fiebre. Las cantan hombres y mujeres adultos y, aunque los niños y los jóvenes las aprenden, sólo las pueden cantar hasta que sean adultos. Se considera que los niños pueden aprender fácilmente porque según los *suyá*, en la juventud los oídos no están “obstruídos” y se aprende más fácilmente.

La estructura musical del *sangére* es similar a la de las otras formas musicales y la diferencia radica sólo en el texto, sus metáforas y su forma exacta de decirlas y aplicarlas, pues se considera que llega a ser peligroso si no hay cuidado, exactitud y experiencia en la aplicación de estas metáforas. La mayoría de las veces en que se interpreta sólo el paciente la escucha y en raras ocasiones hay adultos que las oigan. El lugar y la hora de interpretación debe estar de acuerdo con la enfermedad y la clase de *sangére*. Seeger piensa que lo que hace diferente a un *sangére* de un *ngére* es el auditorio: no va dirigido a los oídos de otra persona ni de un grupo sino al cuerpo del paciente e inclusive algunos pueden interpretarse desde lejos, sin que el paciente los llegue a oír. También es importante ver que a pesar de que el texto llega a ser prácticamente inaudible, su forma es muy cuidadosa y estricta.

Podemos terminar diciendo que para Seeger, la perspectiva etnomusicológica del arte verbal es que la estructura del tiempo, el tono y el timbre no debe ser ignorada; que si se quiere tener alguna apreciación de la naturaleza de este arte verbal en sí mismo no se debe despojar de sus sonidos a las formas verbales del mundo y afirma que exceptuando algunos trabajos de Sherzer y Wicks (1982), George List (1963) y un manuscrito de Charles Boilés ha habido muy pocos estudios que contemplen las relaciones entre canto y habla (Seeger, 1986: 80). Al final,

la conclusión de Seeger está precisamente encerrada en el título de su artículo: para él, sea que los suyá estén pronunciando un discurso político, contando la animada versión de un mito o cantando una canción, los sonidos son “música para sus oídos”. Por lo tanto, afirma, el estudio de la música suyá no puede separarse del texto en primer lugar porque la música siempre es canto y tanto el discurso, la oratoria como el canto estructuran tiempo, tono y timbre. Las relaciones del texto con estas estructuras varían entre los géneros y sólo se entienden cuando se estudia como un todo la gama de música y discurso (Seeger, 1986: 79).

Paucara


The image displays a musical score for the piece 'Paucara'. It consists of eight staves of music, all written in a single melodic line on a treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several double bar lines with repeat dots, indicating sections of the piece. The music features a mix of eighth and sixteenth note patterns, often beamed together, and some longer note values. The overall style is that of a traditional or folk melody.

The image displays a musical score for the piece 'Paucara', consisting of eight staves of music. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a melodic line with frequent chromatic alterations and a complex harmonic accompaniment. The first staff begins with a melodic phrase, followed by a series of chords and intervals. The second staff features a prominent chromatic descending line. The third and fourth staves show a more active melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The fifth staff has a similar melodic line but with more rests. The sixth and seventh staves continue the melodic and harmonic development. The eighth staff concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

CANTOS PARA CLANES CON PLUMAS (APACHI)

Dedica ción	Cód.	Nombre de intérprete	Text ura	Na- ane (punto de grave dad)	Rango	Notas ejes	Agógic a	Opera ciones
Paucára	116	Angélica Ahué	Melo dia aco mpa	Lab 2		Lab, do, mib, sol	Pulso estable. Mov. Anacrú sico	Despl azami ento rítmic o en el aru (bastó n sonad or).

Paucára Con intro	119	Alba Cuellar	Mon ofóni ca	Mib3		Mib, Lab, do, sol	Pulso estable. Mov. Anacrú sico	Aume ntació n de acuerd o al texto. Parte A' Intens ifica la dinám ica a través del efecto s vocale s.
Paujil	000 0'57''	Alba Cuellar	Melo dia aco mpa ñada	Do3 Mib3		Do, mib, sol, lab	Pulso estable. Mov. Anacrú sico	Altern a el centro entre do3 y mib3.

Paujil Con final	073	Rosa Maria Morán	Mon ofóni ca	Si2		Si, re#, fa#	Pulso estable. Mov. Anacrú sico
------------------------	-----	------------------------	--------------------	-----	--	-----------------	---

CANTOS PARA CLANES CON PLUMAS (APACHI)		
Dedicación	Cód.	Contorno rítmico
Paucá ra	116	<p style="text-align: center;">Paucára</p> 
Paucá ra	119	<p style="text-align: center;">(Paucára 2)</p> 
Paujil	000	<p style="text-align: center;">Paujil</p> 

Paujil	073	
--------	-----	--

GRUPO	DEDICACIÓN	CO D.	CONTORNO MELÓDICO
CLANES CON PLUMAS (APACHÍ)	Paucára	116	
	Motivo b		
	Motivo c		
	Motivo d		
	Paujil	000	

3.6. *Chowatii*: CANTOS PARA TRANSFORMACIÓN






Estos cantos evidencian la transformación ya que inician de un modo a través de diversas operaciones de variación musical y terminan de otro. Sin necesidad de tener una estructura fija sino en movimiento el proceso de confluencia se va fusionando como lo hace el río negro con el río Amazonas, en los cuales los colores de las aguas no se mezclan sólo están juntas; éste proceso es el que se da en la polifonía de la pieza Orejeada.

De cuanto es el rango a primera vista pertenece el más pequeño de todos, tiene una afinación aproximada, la transcripción no es exacta. El texto es a modo de recitativo, una línea que no tiene pausas. La diferencia se marca en elementos musicales y extramusicales que no se encuentran en los otros grupos, como los cromatismos, la polifonía de las voces, la inserción de notas con valores más cortos (semicorcheas).

Asimismo, se presenta una poliritmia, las voces en 3 y la percusión en 2, marcando la diferencia a pesar de la unidad. Hablar de la transformación es hablar de una yuxtaposición de esencias entre las voces, se relaciona con procesos complejos de la transformación de los seres de la humanidad de los seres no humanos, de los procesos de devenir y de los procesos de la tierra.

cantos para seres no humanos								
Dedicación	Cód.	Nombre de intérprete	Textura	Número de gravedad	Rango	Notas ejes	Agónica	Operaciones

Prime ra ruptur a (Orej eada)	124	Angélica Ahué Alba Cuellar	Polifónica	Do3		Do, sol, sib+	Cam bio de métr ica	Dos voces. Bordado superior en Do4 Poliritmia entre las voces.
Entra da serés no huma nos	3-20 11	Alba Cuellar	Monofóni ca	Mib3		Mib, sol, lab, fa, sib	Puls o esta ble. Mov Téti co	Variación por cambio melódico
Wore kūchi ga (cons ejes)	030	Pastora Guerrero	Melodía acompañ ada	Mib3		Mib, sol, lab	Puls o esta ble.	

Nguta pa con intro	097	Alba Cuellar	Melodía acompañada	La2		La, do#, mi, sol	Puls o esta ble.	Por la forma parece canto de clan con plumas. puede existir relación de motivos.
Ipi	008	Alba Cuellar	Monofónica	La2 Sol2		La, fa, fa#, re, do#, sol	Puls o esta ble	Fraseo por octavas a manera de diálogo. Presenta onomatopeyas (voz de pajaros)
Ü- üne Con intro.	094	Alba Cuellar	Melodía acompañada	Lab 2-3		Lab, do, mib, fa	Puls o esta ble	Pulsación por frases. Desplazamien to del tiempo.
Agua	079	Julio Morán del Aguila	Monofónica	Mi2		Mi, fa#, la, si		
Sol	102	Alba Cuellar	Monofónica	Reb3		Reb, fa, lab, sib, si	Puls o esta ble	

CANTOS PARA PROCESOS DE DEVENIR TICUNA (CHOWATŪ)		
Dedicación	Cód.	Contorno rítmico
Primera ruptura Orejeada	124	<p style="text-align: center;">Orejeada</p>
Entrada seres no humanos	3-20 11	<p style="text-align: center;"><i>Entrada Seres no humanos</i></p>
Worek ūchiga (consejos)	030	<p style="text-align: center;"><i>Worek ūchiga</i></p>

Nguta pa	097	
Ipi	008	
Ü-üne	094	
Agua	079	
Sol	102	

CANTO S PARA PROCES OS DE DEVENI R TICUNA (CHOWA TŪ)	Primera	124	
	ruptura: Ritual de orejeada		

Entrada seres no humanos	3-2 011	<p style="text-align: center;">Entrada</p> 
Ngutapa	097	<p style="text-align: center;">Ngutapa</p> 
Ipi	008	<p style="text-align: center;">Ipi</p> 
Û-üiné	094	<p style="text-align: center;">Û-üiné</p> 
Agua Motivo a	079	<p style="text-align: center;">Agua - Motivo A</p> 
Motivo b		<p style="text-align: center;">Agua - Motivo B</p> 
Sol	102	<p style="text-align: center;">Sol</p> 

3.6.1. ANÁLISIS DE *Chowatü*

El análisis consiste en la elección de tres fragmentos de alrededor de 10 segundos de la grabación que se realizó de Orejeada: el comienzo, un punto climático central y el final. Estos fragmentos son escogidos por su interés musical principalmente; es decir, lugares en donde exista una suficiente riqueza musical y que estén homogéneamente distribuidos con respecto a la grabación. En primer lugar se hace una transcripción sobre una línea de tiempo de lo ocurrido en cada fragmento y se anota sobre ella ciertos aspectos reveladores de los métodos de transformación musical audibles o descripciones de relevancia para la caracterización del fragmento. Luego, se infieren los procesos musicales que ocurren en cada fragmento y se caracteriza al fragmento por uno o varios rasgos definitorios. Por último se decantan estos métodos de transformación en una gramática más amplia que comience a construir un catálogo de métodos de creación musical entre los Ticuna.

a) Qué se escucha en Orejeada.

Se escuchan tres mujeres haciendo una heterofonía —las voces inciden sobre el mismo tipo de melodía asincrónicamente— sobre una base de un tambor que percute insistentemente en torno a los 150 pulsos por minuto. La primera voz que suena es la de una mujer que da la pauta rítmica a la pieza. Cuando entra la segunda voz el tambor se disocia del ritmo de la voz cantada y pasa a hacer una pulsación periódica que opaca la audición de todo lo demás. Sin embargo, al cabo de cierto tiempo su efecto se hace tan recurrente que el oído vuelve a escuchar las voces de las mujeres, que para esta altura de la pieza cantan simultáneamente.

b) Primer proceso: Divergencia.

El comienzo de Orejeada introduce uno a uno los elementos de la polifonía a ser construida primero como sincronías exactas que mediante gestos de desprendimiento divergen para convertirse en polifonía. Estos gestos en sí mismos sirven como señales sonoras para la entrada de otros elementos.

c) Descripción del fragmento.

La primera voz expone la melodía y da la pauta métrica fundamental, lo que implica que la percusión entra en el segundo 3.6, en donde la voz parece hacer un punto de llegada, durante los siguientes 5 ataques de la voz la percusión se mantiene sincronizada, sin embargo justo después del segundo 6, la percusión se independiza súbitamente y comienza a marcar un pulso a una velocidad de 150 por minuto que mantiene durante el resto de la pieza. En ese preciso momento las otras dos voces aparecen doblando a la primera con gran exactitud de modo que su aparición no resulta fácilmente perceptible. La primera voz en desprenderse de esta estructura es la de arriba que ataca la última altura de la frase de forma diferente a la original mediante un gesto ascendente.

d) Interpretación de los datos.

La transformación entonces ocurre por la divergencia voluntaria de cada uno de los integrantes del evento musical. El tambor se desprende del pulso de la primera voz y ese desprendimiento es una señal clara para la entrada de las demás voces, así mismo la separación tímbrica de la voz superior se comienza a acentuar. La divergencia aquí es entonces una búsqueda de la asincronía que necesariamente parte de la sincronía. Todos comienzan juntos y poco a poco se desprenden. La construcción de la polifonía ticuna no reside en una preocupación contrapuntística sino en una serie de reglas de interacción entre los músicos, es un juego en el que la música no se reduce a reconstruir una cierta actividad social sino que la estructura musical es en sí misma una práctica social.

e) Segundo proceso: Sincronización climática.

El fragmento de 11 segundos entre 1'49" y 2'00" muestra un momento de plena polifonía en donde participan dos voces y la percusión, el fragmento fue seleccionado por el interés que genera la voz más aguda que se hace protagonista del mismo. El proceso que ocurre durante este fragmento es uno de sincronización que tiene un efecto climático con el resto de la grabación.

f) Polirritmia.

El ritmo establecido por el tambor y el de la sonaja son completamente diferentes. El primero, en torno a los 135 pulsos por minuto y el segundo en torno a los 61. Estos pulsos fueron medidos como promedios, es decir suponiendo que la distribución de pulsos en el fragmento es homogénea. El pulso del tambor se acerca mucho a esa homogeneización pero el de la sonaja no tanto. La proporción entre ambos de aproximadamente 2.23:1. Es decir, que el tambor percute en promedio 2.23 veces por cada ataque de la sonaja. Esta proporción es similar a la $\sqrt{5}$, cuyo promedio con 1 es la proporción áurea:

$$\varphi = \frac{1 + \sqrt{5}}{2}$$

Esta relación cobra especial interés cuando se observa que el fragmento aquí observado está a 176 segundos del final de la muestra, es decir en el punto que divide dos secciones con proporción áurea entre ellas.

g) Sincronía entre percusiones.

El hecho de que los pulsos de ambos instrumentos de percusión no sean enteramente homogéneos le da cierta flexibilidad a los ritmos que los ejecutantes aprovechan para entrar y salir de eventos de sincronía. De los 27 pulsos del tambor que conforman el fragmento sólo 3 coin-

cide con pulsos de la sonaja —que ataca 12 veces en el mismo periodo—.

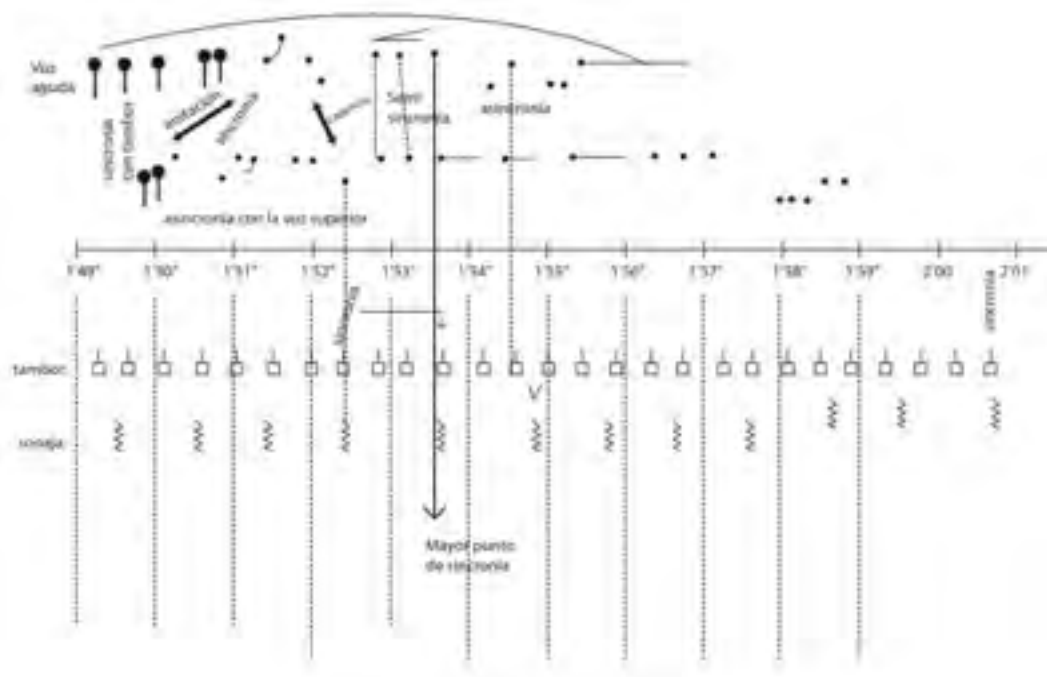
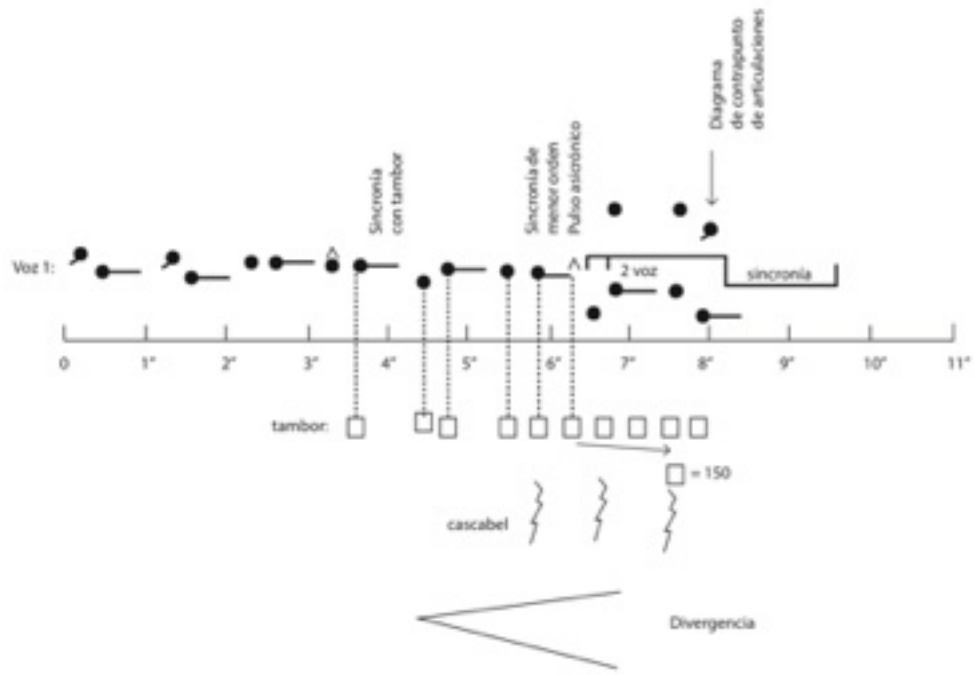
h) Sincronización de la polifonía.

Las voces están plenamente desfasadas al comenzar el fragmento, la voz aguda se sincroniza con el tambor mientras que la voz grave tiene un ritmo propio, independiente de ambos instrumentos de percusión. Una escucha detallada muestra que ambas hacen variaciones de la misma melodía a destiempo y que intentan llegar a un punto de reposo juntas en torno al segundo 1'52". Seguidamente atacan tres veces simultáneamente en el único momento de verdadera sincronía entre ellas del fragmento. La voz superior continua brevemente hasta detenerse en una nota larga que se deja de percibir antes del segundo 1'57". Esa señal de una nota sostenida ya había sido introducida por la voz grave, desde el final del momento de sincronía.

i) Sincronía global y patrón de juego.

Este momento de sincronía coincide con las sincronías de los tambores lo que lleva a pensar que el juego musical global sigue el siguiente patrón:

- Aparece el punto de reposo de la voz superior que es seguido por el mismo punto en la voz inferior.
- Este punto coincide con la primera sincronía entre percusiones que pareciera dar la señal a las voces para introducir una nueva frase musical sincrónicamente (tres ataques simultáneos de las voces).
- La nueva sincronía de la sonaja y el tambor.
- Nueva asincronía.



3.7. *Ngechi-i, Apachi, Chowatü. AHORA NO CAMINO, VUELO*

Tras la experiencia de la eficacia de los cantos ticuna en el ritual de *woreküchiga*, los sonidos se presentan como “útiles” e indispensables en la comunicación entre los seres humanos y no-humanos, ya que como dice Heidegger “tal esencia radica no en el servir para algo, sino en lo que el llama ‘ser de confianza’ (Verlässlichkeit)” (Ramos en Heidegger 1985:11). Tanto los cantos *negchi-i*, *apachi* como *chowatü* hacen presentes a la voluntad misma de los seres invisibles para unos ojos que no estén dentro del ritual; para aquellos quienes sus ojos no sepan escuchar. La música es la encargada, en cada uno de los momentos sagrados, de revelar la esencia de los seres inmortales que vienen a dar el mandato de trascendencia hacia aquellos mortales que quieren atravesar el camino hacia la inmortalidad. “De algún modo ante sus pupilas limpias de todo interés mundano, se presenta la realidad como es en sí misma que una vez reflejada en la obra, sorprende como una revelación al ser vista por los demás” (Heidegger 1985:14).

Es así como el ser-sonido (*naga*) existe en el reino que se abre por medio de él. En ese reino sonoro y multidimensional que se despliega ante los ojos escuchas, atentos ante la diversidad de los seres del monte y del agua, ante todos aquellos seres que se presentan a la joven *worekü* para reivindicar los lazos que en un tiempo de origen se rompieron y alejaron a los hijos de Ipi de los hijos de Joi; son pues los *naga*, los encargados de proporcionar esa transformación necesaria para ver los sonidos, escuchar los colores, tocar los sabores, oler el tiempo y degustar el espacio.

La obra como tal, únicamente pertenece al reino que se abre por medio de ella. Pues el ser-obra de la obra existe y sólo en esa apertura. La obra de arte no es completa por sí misma tomada aisladamente, sino sólo dentro de un conjunto de relaciones que trascienden su entidad concreta, para integrarla al mundo que la rodea. Preexisten a su aparición un conjunto de seres, pero es la obra la que proyecta una especie de luz sobre ellos y se convierte en el centro y los unifica y los constituye como mundo (Ibíd: 14-15).

Es así como después de realizar el análisis musical de los tres géneros que existen en la música ritual ticuna se encontró que lo fundamental es el juego de motivos y que este juego configura una poética de la música ticuna. Por ello, parafraseando a Piedade (2008), hablar de poética en el contexto de una música instrumental indígena, tiene sentido a partir de la exégesis nativa, que afirma que la música ticuna es un habla. Esta categoría nativa que toma esos *naga* como un “habla”, o sea, un discurso, sustenta una interpretación de los temas musicales como

enunciados, además del mensaje que ya lleva implícito el texto mítico de los cantos.

Siguiendo a Rafael José de Menezes Bastos (1990:519) en la música Kamayurá, “el proceso de significación musical es básicamente temático, aunque caracterizado igualmente por una construcción de un espacio-tiempo memoria, altamente redundante, donde la repetición es el trazo fundamental”. Del mismo modo la música ticuna parte de una célula madre y a través del tiempo la va transformando por medio de operaciones musicales que hacen que esta transformación sea gradual y sutil.

Haciendo alusión a la transformación que existe en la niña que se convierte en mujer ante la comunidad el día del ritual y pasando las diversas pruebas de tentación que le presentan los seres del monte, el aire y el agua. Este proceso de que vive *worekü* de transformarse de larva en mariposa se escucha presentado en la música y sus diversos cambios de motivos melódicos, rítmicos, formales, estructurales e interpretativos. Los tres géneros del modelo tripartito de una realidad sonora ticuna, dejan ver características específicas del destinatario y por ello se determinó un tipo de análisis diferente para cada uno de ellos. Para los cantos hacia clanes sin plumas se trabajó con la notación de red, para los cantos hacia clanes con plumas los bigramas y para los cantos de transformación el análisis aplicado por Nicolás Jaramillo a la música del siglo XXI.

La construcción temática (la idea musical) y la repetición en sus diversas formas, son los motores del juego motivico y del proceso de significación, operaciones del pensamiento musical que constituyen la poética de la música de referencia. Esta afirmación se aproxima al sentido dado por Jakobson al término poética especialmente en lo que respecta a la cuestión del paralelismo (Piedade 2004:57).

La cuestión de fondo es que en la poética musical la repetición no es una redundancia. Se trata de un principio racional originario, presente no sólo en los discursos artísticos sino también en las filosofías y cosmologías nativas.

3.7.1 LARVA, MARIPOSA, CAMINA, VUELA, TRASCIENDE

En la música ticuna, el juego de los motivos es una poética musical que trata de la construcción de la diferencia, dada fundamentalmente en el eje del tiempo y de la existencia, o sea, en la temporalidad. “Los diferentes sistemas musicales del mundo resultan no sólo de poéticas diversas, sino de diferentes formas de percibir la temporalidad” (*Ibíd*: 58).

En una muy breve aproximación que hemos tenido con el análisis de la música ticuna, la reflexión es que en una primera escucha los tres géneros tienen una repetición disfrazada de motivos los cuales a raíz de las diversas escuchas, análisis y profundización de los mismos, se revela las minucias de cambios que hacen que ningún motivo realmente se repita igual.

Sincronizándolo con los conceptos preconcebidos que tenemos al abordar las piezas, se viene a la mente la famosa frase del filósofo griego Heráclito de Efeso “Nadie se baña en el río dos veces porque todo cambia en el río y en el que se baña”. La importancia de este recurso musical desarrollado desde el renacimiento como la presentación de un tema y el desarrollo de sus diversas variaciones, es la universalidad del pensamiento humano y la genialidad del Ser en sí mismo en la cual nos estamos reinventando en cada segundo, no somos siempre igual, somos indefinibles, somos múltiples como la multinaturalidad ticuna en la cual la música es la misma presentación de estas múltiples dimensiones en tiempo y espacio de las cuales los seres estamos viviendo a cada segundo pero de las cuales somos conscientes en una mínima parte. En nuestro caso en concreto del ritual de *woreküchiga* son los cantos con sus múltiples transformaciones y formas de presentarse en el mundo las que nos enseñan que el mundo ticuna no se puede definir en conceptos de ser o no ser. En palabras de Vattimo se podría decir que: “El pensamiento de la diferencia se distingue del metafísico en cuanto que, en vez de pensar al ser como plenitud de la presencia, como estabilidad y unidad, lo piensa y lo enuncia como diferencia, divergencia, pesadumbre” (Vattimo 1990:68).

La diferencia es recordada en cuanto que, en el texto de Nietzsche y, más en general, en el texto de la diferencia, es <<puesta en acto>>. No es un puro y simple contenido del discurso; el discurso la recuerda en cuanto a la práctica, es un momento de su acontecer. Sin embargo, lo que hace del discurso poético-filosófico de Nietzsche un acontecimiento de la diferencia se remite en última instancia a un peculiar carácter repetitivo de este mismo discurso. El recuerdo, en esto, se toma al pie de la letra. Es cierto que en la poesía el significante se libera del terrorífico dominio del significado, y lo produce explícitamente, siempre igual: el juego es siempre nuevo, pero las reglas se establecen de una vez y para siempre son las reglas de aquella <<estructura originaria en sentido insólito>> de que hablaba Derrida, que es la diferencia (Vattimo 1990:72).

De este modo, el pensamiento musical es una expresión de la cosmología puesta en acción en la música, que revela concepciones fundantes de la filosofía nativa en el ámbito de la temporalidad. Por lo tanto, el sistema musical tiene también un carácter existencial, pues alude a formas de temporalidad que conciben la finitud.

La música ticuna es un ejemplo contundente de cómo la temporalidad nativa instaaura posibilidades de recortar y recombinar las estructuras temporales de forma poética. Se puede decir que la música pronuncia formas de la temporalidad, a partir de una perspectiva espacial.

Esta cualidad del sonido musical entrelazado originariamente en el contexto del panorama sonoro donde fue concebido y construido, apunta a la importancia de lo que fue llamado acustemología (Feld 1997). “En este sentido, oír una grabación de la música (ex-ótica) es como percibir una filmación poética del espacio que revela las formas nativas de la temporalidad” (Piedade 2004:58). Oír como el otro oye el espacio y expresa el tiempo.

Es necesario recordar que el análisis musical es, en sí, más que un procedimiento positivo y científico un acto interpretativo en el sentido filosófico (Ricoeur 1987). Más que necesitar ser, debe tornarse consciente por parte del analista. En esta interrelación entre naturaleza y cultura se teje el sistema social ticuna y más adelante se verá que del mismo modo está siendo construido el modelo sonoro ticuna. Los *kiá*, al igual que los géneros musicales designan una clasificación nominal de carácter totémico, articuladas a las series aire-tierra-agua, de acuerdo con el medio, del cual se toma la nominación relacionada con aves, plantas o animales de tierra y/o agua (Fajardo 2013). Lévi-Strauss afirma: “los Ticuna del alto Solimoes, que tienen una exogamia hipertotémica, consumen libremente el animal epónimo, pero respetan y preservan una parte sagrada, y utilizan otras como adornos distintivos. El animal totémico se descompone pues, en parte consumible, parte respetable y parte emblemática” (1975:150).

Finalmente las huellas de este dispositivo musical en la poética de los cantos ticuna dirigidos por los seres no-humanos a la mujer chamán, en este caso doña Albita, se está generando una interrelación entre naturaleza y cultura. Observaremos dos variantes que difieren en cuanto al empleo de las imágenes sonoras y las proposiciones reflexivas precisando el estatus de los enunciados rituales. Un examen comparado pondrá al descubierto un común denominador situado al nivel de una técnica poética de *mise en abîme* [obra dentro de una obra] -reduplicación o multiplicación de la voz y de la posición ambigua del enunciador, llevando a cabo, bajo sus diferentes modalidades, la citación de una voz sobrenatural. Es decir, “obra dentro de una obra” como teoría pertinente a la hora de abordar el concepto de capa sonora (*Toinaaë arüüiyae*). El concepto de obra de arte en la concepción ticuna, surge entonces como su origen, el hombre ticuna es cuando canta y el canto (presentación del mundo) es cuando se es cantado, retomando a Heidegger “ninguno es sin el otro” (1985:37). Y en esta misma línea de pensamiento podríamos decir que “El mundo que se expresa en la obra de arte, no es ya una exigencia sino un contenido especificado, un contenido de ideas, de sentimientos y de proyectos que va a hacer inteligible lo singular y lo concreto” (Waelhens 1942:290).

Por ende, retomando las palabras de Piedade “Una mirada en profundidad de la repetición puede apuntar al hecho de que nunca hay, en realidad una repetición en el mundo que no sea una novedad en la percepción, resonando aquí problemas filosóficos muy antiguos (Piedade 2008:43). Lo esencial es, más allá de la repetición en sí misma comprender su sentido en el contexto, y análisis las sutiles transformaciones que siempre se están dando.¹⁶⁸ La búsqueda de la comprensión de este ritual debe ser guiada por la apreciación nativa de los elementos involucrados y el recorte en la dirección del sistema motivico-frasal.

168 Como ejemplo de esta postura “La tshikona, la danza nacional, se toca con diferentes conjuntos de flautas heptatónicas. Como señalé, en los capítulos segundo y tercero, es la música vinda mas importante y existe una estrecha relación entre su forma musical y sus propósitos expresivos. La música de la tshikona es tal que, si pides a una vinda que la cante, dará una versión de entre varias posibles. Puede incluso que trate de proporcionar una representación mas vivida, acompañando fragmentos de frases con una imitación vocal del sonidos de las flautas. Todas estas variaciones, y muchas otras, se derivan de una misma estructura” (Blacking en Davidson 2001:149-150).

En este primer acercamiento analítico se puede concluir que la música ritual ticuna evidencia la diferencia de la noción tiempo y música que existe en la música occidental. El resultado del análisis arrojó que no es posible transcribir las piezas a una misma métrica, ya que lo que se busca es precisamente la asincronía, el desfase, se busca evidenciar la diversidad de seres que se presentan a través de los cantos. “La dificultad del pensamiento llegado a estos límites no es la dificultad técnica de reencontrar otra vez la diferencia bajo las máscaras con las que ha ocultado la mentalidad metafísica; el hecho es que no basta recordar, tener presente, la diferencia entre ser y ente, es necesario también problematizarla en su eventualidad” (Vattimo 1990:79). Y justo eso es lo que abordaremos en el siguiente capítulo, el concepto que engendra la transformación entre un ser humano recién entregado a la luz y aquel que se aleja de la misma.

3.7.2 EL ÁRBOL DE LA VIDA Y OTRAS REALIDADES. CONSTRUYENDO EL CONCEPTO DE *Pora* SONORO

Cuando Lévi-Strauss retoma el tema de pinchar a la rana en sus *Mitológicas II*, presenta una puerta a otros mundos, porque nos habla de cómo son los cuerpos en la relación de continente/contenido (2002:81). Cuerpos abiertos, cuerpos cerrados, el árbol de la vida y otras realidades. Al hablar de pinchar a la rana, es hablar de atravesar otro mundo, clavarse a un mundo interior. Este concepto nos hizo pensar en el concepto del *pora* sonoro. De aquella fuerza que está adentro y que desde que un ser humano nace se empieza a alimentar a través de los rituales, de la danza, de la música y la cual acompañará al ser a lo largo no sólo de la vida como mortal sino como inmortal. El *pora* sonoro es el sendero por el cual los mortales se convierten en inmortales, es el lenguaje que servirá para comunicarse con los vivos cuando se muera, el *pora* sonoro permitirá que ese devenir ticuna se convierta una y otra vez en Ser ticuna. A través de los cantos ticuna se sumerge en esa “otra realidad”, y aflora aquello que esta dentro y se da paso a esta oposición conductora que es el adentro y afuera de la multinaturaleza ticuna.

Es justo a través de estas metáforas visuales y sonoras que podemos aproximarnos a la complejidad de la música indígena. Viveiros de Castro retoma esta idea, porque la gente invierte el fondo y la forma. Se pincha a la rana porque tiene toda la humanidad adentro. Pinchar a los seres porque contienen todo dentro de ellos. El adentro y el afuera es la oposición conductora. Es a través de esta relación de cuerpos, motivos, células rítmico-musicales y formas lógicas entre unidad y diversidad que se puede llevar la racionalidad hasta las últimas consecuencias. Lo más esencial del siguiente capítulo será pues jugar con la plasticidad de los conceptos que se han presentado a través de toda la investigación, la noción de tiempo-canto como construcción de memoria a través del ritual, aquella ventana que abren los cantos a las múltiples dimensiones de tiempo y espacio; el concepto nativo de capa sonora *Toinaaë arüüiyae*, en el cual la etnografía nos presentó como aquellos seres inmortales dan testimonio de su origen a través de la posesión de las cantantes por medio de su voz y finalmente lo que arrojó el aná-

lisis musical de los tres géneros musicales como esa plasticidad del pensamiento en un ser y sus múltiples naturalezas, sus incalculables transformaciones, SU DEVENIR EN SU PROPIO SER; una célula madre que a través de diversas operaciones musicales se transforma sin perder esa esencia con la cual se considera que aún es aquella célula madre.

De este modo, veremos como nuestro pensamiento no está domesticado y la noción de deseo no es en realidad el sustantivo como tal de “La música ticuna”, lo que deseamos como tal son las relaciones que se generan de “esa” música. No se desea el vestido, se genera lo que va a generar ese vestido.

Nuestro cuarto y último capítulo nos ayudará a re-pensar el pensamiento mismo a través de la ciencia concreta ticuna, será una puesta en escena de la filosofía ticuna con las filosofías clásicas del pensamiento occidental en el que se probará que no existe la no relacionalidad en nuestro pensamiento. Esta ontología sonora ticuna es una opción más de pensamiento, en donde los haces de relaciones entre la música, la danza, el cosmos, los seres, el arriba, el abajo, el adentro, el afuera, el ruido y el silencio hacen de todo una misma forma que no se puede separar y que está unido a través de esos hilos de tejido musical.

La idea será entonces reflexionar acerca de esos cuestionamientos lógicos que en términos existencialistas, están dialogando los ticuna con su música. Esta investigación entonces no resolverá un problema, abrirá preguntas acerca de ese otro mundo, pues en cada sonido *naga* está contenido cada categoría de astronomía, espacio y tiempo. Será pues éste mecanismo deleuzeano de relacionalidad pura en la relación del *naga* con otro y otros *naga* que se está construyendo el conjunto de la humanidad ticuna y por ende la nuestra.





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



04

SONORO: SENDERO HACIA LA INMORTALIDAD

*Aquí empezaron a reducir la tierra
y cuando ya estaba todo reducido
porque con ese cabello
que ellos botaron al mundo entero
dice la historia
pasaron toda clase de animalitos.*

Alba Lucía Cuellar del Águila

CAPÍTULO 4

CHÜRÜNE Y PORA SONORO: SENDERO HACIA LA INMORTALIDAD LA DRÍADA

A través del análisis de los cantos y la aplicación de conceptos nativos que se ha realizado en capítulos anteriores tales como tiempo-canto, capa sonora (*Toinaaë arüüiyae*), modelo de red y finalmente el pora sonoro; en el presente apartado se revelará el papel preponderante del canto como la expresión acústica en la constitución de la persona ticuna y cómo el uso de imágenes sonoras forman parte de un dispositivo general de una obra dentro de una obra de la voz en el campo de la enunciación ritual. Se concluirá la investigación desarrollando el concepto de pora sonoro en la citación directa o indirecta de una voz sobrenatural y cómo contribuye dicho concepto a la elaboración de una máscara sonora o en términos ticuna *Toinaaë arüüiyae*, como noción de fuerza, multiplicando la imagen del enunciador (medio humano, medio espíritu o animal), y la del canto (bajo una forma articulada u onomatopéyica) en el ritual del *woreküchiga*.

La primera vez que escuché la música de las comunidades indígenas del amazonas sentí que era una música llena de magia y misticismo pero jamás pensé que dicha magia era precisamente la puerta a otro mundo de pensamiento y realidad. Dicha música está cargada no sólo de sonidos sino de voces que llevan implícita consejos de seres inmortales que enseñan a través de la música el camino que cruza todos los puentes de la discontinuidad mortal a la continuidad eterna. Sonidos que se presentan como la totalidad de un cuerpo, problematizan el concepto de materia, objeto, cosa, realidad o fantasía pues estos sonidos amazónicos no son únicos, son múltiples, sin tiempo, sin espacio, sin “maza”; son continente y contenido y presentan un mundo que sólo se puede captar estando justo dentro de esos sonidos, siendo cocreador en ese instante de su totalidad.

Cuando hablamos de cuerpo, de ser, de hombre, de animal, de planta o de cosa lo primero que nos imaginamos es su apariencia física; cómo es, qué hace, cómo actúa, cómo está ante el mundo, de dónde viene y para dónde va. Sin embargo, pocas veces nos imaginamos cómo

suenan y menos aún, creo que pocas, muy pocas veces dudamos de nuestros propios sentidos en pensar si realmente es lo que estamos viendo, oyendo, sintiendo, oliendo, probando y escuchando. ¿Por qué creemos realmente en nuestros sentidos? ¿Es una cuestión cultural acaso creer ciegamente en nosotros mismos y no cuestionar si hay algo más detrás de todo aquello que observamos y escuchamos? O es acaso esa manera tan absolutamente egocéntrica de pensar que sólo existe lo que tenemos a nuestro alcance? Y ¿Dónde queda todo aquello que no conocemos?, ¿Dónde queda todo aquello en lo que no creemos? Luis Villoro ha puesto de relieve la dimensión ética entre creer y conocer donde el ideal de orden simétrico se daría precisamente en el nivel ético de conocimiento del Otro y de respeto a sus creencias, “se trata del deber y del derecho a confiar en los demás, a no suponer sin razones, incongruencia o engaño en su conducta” (Villoro, 2008: 287). Por lo tanto, es imprescindible respetar la diversidad cultural pero también “otorgar la posibilidad de acceder a otras formas de percibir el mundo” (González Varela 2010:9).

Es así como la música ticuna abre las puertas para conocer otros mundos ya que los sonidos para dichas comunidades son potentes armas de seducción y transformación, tanto cuando son emitidos como cuando son escuchados. Los cantos en el ritual de *woreküchiga* son mensajes sonoros y textuales que vehiculizan seres del aire, el monte y el agua para guiar la transformación de la niña en mujer, guiar a los mortales hacia el camino de los inmortales y/o hacer abandonar a los humanos los límites de la discontinuidad a través de la música misma. El tradicional baile de la pelazón es como diría Bataille “una visión de conjunto de la vida humana tomada cada vez desde un punto de vista diferente” (2011:12-13).

Ante la precaria discontinuidad del ser personal, el espíritu humano reacciona de dos maneras que, en el cristianismo, contemporizan. La primera responde al deseo de encontrar esa continuidad perdida que es, según nuestro irreductible sentimiento, la esencia del ser. En un segundo paso, la humanidad intenta abandonar los límites de la discontinuidad personal. Puesto que esos límites no son otra cosa que la muerte, el espíritu humano imagina entonces una discontinuidad que la muerte no alcanza: se imagina la inmortalidad de seres discontinuos (Bataille 2011:125-126).

4.1 SUENAN LOS COLORES DEL MONTE

Empezaron a tocar, le sopló (sonido) haber usted, yo haber yo (sonido diferente) Ipi dijo: hermanito pero porque la flauta que tú estás haciendo suena bonito y la mía no suena, sóplele nuevamente, él sopló y que es que dijo (sonido) no no me gusta ese sonido ahora tú (sonido diferente) yo quiero que suene como la tuya hermanito sóplele, le probó y cuando le probó ahhhh. Hermano no suena más, bueno hermanito la flauta que no suena conviértete en carpintero, el otro también conviértete en carpintero del malagüero, lo mandó, es un carpintero colorado y es un carpinterito amarillo que es del malagüero, en eso se convirtieron las dos flautas, y el otro dijo bueno la mía se convierte, convertirás en un ave un pájaro que siempre cantará en la selva en el manchal de karaná, cantarás allá, permanecerás cantando para que la humanidad se acerca a recibir esa música, esos sonidos de la música y así él le dejó en el karanasal, la flauta de Joi, porque esa sonaba bonito y verdad hoy en tiempo la humanidad si va a la selva escucha al karanasal al pájaro que canta muy lindo, y así fue que dijo bueno nos vayamos ahora sí (ver mito 3C).

El arte musical ticuna propone una realidad distinta a la natural. Los sonidos sustituyen la representación de tiempo y el espacio por un tiempo –canto que otorga un lenguaje sonoro dotado de sus propias justificaciones. La música ticuna es un lenguaje para percibir su entorno, relacionarse con seres humanos y no-humanos, y experimentar diferentes **sensaciones del espíritu**.¹⁷⁰ Sabiendo que cada uno de nuestros sentidos cumple un papel fundamental en nuestro cuerpo, contado con células que reaccionan ante determinados estímulos para transmitir a nuestro cerebro la información que perciben y convertirla en sensaciones; es como se da una experiencia total de vida. El hecho de presenciar un ritual en el cual existe un lenguaje que te hace ver los diferentes seres, escuchar las distintas voces, oler las fragancias del monte, degustar los frutos de la naturaleza, las carnes de la selva, beber las aguas de la serpiente líquida; y finalmente ser con-tactado por todos aquellos seres presentes en las pinturas corporales del huito y el achiote.

El arte sonoro es el medio por el cual se desarrollan los conceptos abstractos que construyen al ser ticuna en todas sus dimensiones espacio-temporal. Es un lenguaje, ya sea en pensamiento o en comunicación, con el cual tanto los seres humanos como los seres no humanos, son capaces de recrear el pasado, contar e idear el presente y proyectar un futuro.

170 Como numerosas sociedades amazónicas, los ticuna disponen, entre otras, de una ontología animista caracterizada, entre sus acciones cotidianas, por una verdadera "ecología de subjetividades" (Kohn 2002). No nos concentraremos a detalle sobre los aspectos metafísicos de cada ontología más que en lo que concierne directamente a nuestra propuesta y que se encuentra bien documentado. La noción de espíritu a la que nos referimos constituye una categoría indígena comentada en el mito de origen como Joi quien está presente en la selva amazónica como un espíritu protector de la fauna y la flora- Espíritu se aplica a todas las entidades a las que se les ha dotado de una psicología, de un poder para influir [afectar] y susceptible de ocupar una posición de enunciación.

Cada vez que suenan los cantos ticuna, éstos están emitiendo no sólo una frecuencia sonora sino un sentido con el valor de presentar algo, tal como las palabras definen cosas los sonidos presentan seres, determinan momentos y lugares de memoria, infunden teorías de vida, permiten desarrollar ideas abstractas, conceptos no tangibles que entablan comunicación directa con los sentimientos y en este caso específico desarrollan la fuerza del *pora* en la mortalidad e inmortalidad de la cosmovisión ticuna.

La música amazónica nos abre la posibilidad de vivir la selva auditivamente, nos permite escuchar los colores, oler las formas, probar los mitos y la historia, ver los sonidos y en un plano más profundo desvanecer nuestra propia humanidad y materia y mezclarla en una única tierra con el resto del universo. Los cantos ticuna en el ritual de *woreküchiga* son una asimilación conjunta de varios tipos de sensaciones de diferentes sentidos en un mismo acto perceptivo, los cuales actúan abriendo puertas de aprendizaje para que todos los seres puedan poseer un estado de sinestesia aprendida. ^{171 172}

Los textos de los cantos ticuna presentan ideas concretas, mensajes claros con los mismos códigos de sentido para la comunidad convocada. En términos de Kandinsky (1989), si no hay representación, el pensamiento del espectador que ve la imagen abstracta puede acceder a otro tipo de ideas, y se trata de que éstas sean también ideas abstractas. Cuando la pintura representa un objeto, el pensamiento se centra en ese objeto de la realidad y directamente se hacen asociaciones configurando el mensaje en el espectador; pero si la pintura no representa un objeto ni nada concreto se desconectan las asociaciones de conocimiento y entra en funcionamiento la sensación.

Pensando en los sonidos interiores que poseen todos los seres humanos y no humanos, es interesante postular que gran parte del aprendizaje del entorno ticuna se hace a través del sentido auditivo, pues como responde doña Albita cuando se le pregunta acerca del origen de sus conocimientos musicales, ella enfatiza: “yo aprendí de los abuelos, en la noche, ellos enseñan en medio de la noche, en la maloca sólo escuchando los sonidos del monte” (ver entrevista STE 041). De este modo, noche tras noche se extrae el “sonido interior abstracto” de las formas y los elementos del entorno para luego dejar sonar una “sinfonía” abstracta de los seres del monte, del agua y del cielo que conforman el universo ticuna. Los cantos ticuna serán pues la resonancia espiritual de toda la selva y aquel bienaventurado que escuche su canto estará participando de esa continuidad de vida entre los seres con fisicalidad y sin fisicalidad; en cada canto se estará compartiendo la palabra entre las multinaturalezas ticuna. “El nuevo ser es él mismo discontinuo, pero porta en sí el pasaje a la continuidad: la fusión, mortal para ambos, de los seres distintos” (Bataille 2011:18).

171 “La Sinestesia es un fenómeno por el cual la estimulación en un sentido conlleva la activación de otros (o la aparición de otros atributos de la misma modalidad no presentes en el estímulo, i.e. color añadido en un estímulo visual acromático. Los sinestésicos perciben el entorno de forma diferente que otras personas: la música puede tener colores, las letras y formas geométricas pueden tener personalidad y género e incluso sabor, entre otras cosas. Existen múltiples tipos de sinestesia; en teoría, cualquier sentido puede estar asociado con otros. La percepción sinestésica no es producto de la imaginación o la alucinación, es el resultado de conexiones neurales distintas y/o de una forma de funcionamiento cerebral distinta” (Nunn 2002:371-375).

172 Aventurándonos a lanzar una propuesta para futuros trabajos, se puede postular que el modelo de aprendizaje de la música ticuna estaría funcionando como un estado de sinestesia aprendida como mencionó el artista contemporáneo y activista ciborg británico e irlandés Neil Harbisson https://es.wikipedia.org/wiki/Neil_Harbisson, quien es la primera persona en el mundo reconocida como ciborg por un gobierno y la primera persona con una antena implantada en la cabeza para escuchar los colores y percibir colores invisibles como infrarrojos y ultravioletas así como recibir imágenes, videos, música o llamadas telefónicas directamente a su cabeza desde aparatos externos como móviles o satélites. “La música indígena ticuna puede estar operando como un medio para aprender a escuchar las formas y colores de la selva; puede ser una cultura que posea dentro de su educación tradicional ser sinestéticas por tradición. En una menor medida, todos usamos la sinestesia para separar estímulos y concentrarnos en algo específico. Un estudio de la Universidad de Amsterdam muestra que la sinestesia, la amalgama de sentidos, puede ser aprendida, sin tener necesariamente un componente genético. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, de niños les van a ir asignando un sonido a cada elemento del entorno y cuando crecen los sentidos de vista y oído son uno mismo” (Entrevista realizada el día 8 de junio de 2015 por la que suscribe este trabajo). Según el estudio, dirigido por el Dr. Charles Spence, asociamos los sonidos agudos con formas pequeñas, filosas e irregulares; los sonidos graves con formas grandes y redondas; así es como, continúa Harbisson: “cuando la gente camina en medio de la oscuridad de la selva lo que hace es ir viendo con los oídos, saben exactamente a que distancia están los árboles que tienen alrededor”.

Todo objeto, ser humano, planta, animal o espíritus dueños, son entes con vida propia que inevitablemente emiten algún sentido “sonoro” con los cuales se puede, en principio entablar una conexión con las sensaciones interiores que los seres provocan, tener conciencia de los sentimientos que estos sonidos engendran en sí mismos y finalmente soltar la resonancia espiritual del pora ticuna.¹⁷³ Parafraseando a Kandinsky, todos nuestros sentidos responden a diversos estímulos pero dichos sentidos están conectados en un nivel estético más hondo y es así en tanto que la música como el arte, tienen una dimensión espiritual que trasciende la vida de cada día alcanzando un plano espiritual, los sonidos trascienden la barrera física y dan pie a la experimentación de la transformación de seres a través de la máscara sonora.

4.2. *Toinaaë Ariüüiyae*. LA MÁSCARA QUE TRANSFORMA TU CUERPO SONORO

Luego de terminado el ritual de *woreküchiga*, hay otro baile para festejar la planta del pie de la muchacha que hasta ahora y desde el principio de la menstruación no ha tocado el suelo ya que siempre ha sido conducida al río por un camino de ceniza o encima de las ruedas hechas para la fiesta. Los abuelos comentan que “las plantas de los pies han estado en un vuelo y por fin tocarán tierra, esa tierra tendrá que bailarse por una virgen”. Durante este ritual que dura varios días, los cantos continúan y la muchacha debe bailar con algunos adornos de *cumare*¹⁷⁴ que cuelgan bajo su rodilla, al final del baile los tobillos de la danzante quedan hinchados y las cantantes regresan del “viaje” en el cual han estado con su cuerpo sonoro.

Las abuelas narran que el repertorio vocal del baile de pelazón puede ser “infinito”, pues “las mezclas de cantos son entre diferentes tipos de clanes”. Por ende, la manera en la que ellas memorizan este tipo de cantos, es ubicarlos “en otro mundo”, darles su lugar en el relato de otra dimensión tal como una existencia paralela a la del mundo real creando múltiples historias que se entrelazan entre sí pero que al final cada cual tiene su vida propia. Las abuelas han memorizado los cantos desde niñas como las narraciones de aquel tiempo mítico en la cual sus ancestros les contaron de la vida de todos los seres, cómo nació la humanidad y cómo se formaron todas sus razas. Tales cantos se convierten entonces en puentes que conectan dimensiones sobrenaturales en las cuales dichas crónicas cosmogónicas existen paralelas a las historias del día a día que se desarrollan en la chagra. “Es en el seno mismo de este proceso de evocación, ligado a la recitación de los cantos ordenados en secuencias de constantes y variaciones, que nacen esos seres ambiguos y en continua metamorfosis que hemos denominado ‘criaturas paralelistas’” (Severi 2007: 211).

En una entrevista realizada a Aureliano Garreta, indígena de la etnia Cofán en el municipio colombiano de Mocoa, muestra la realidad del pensamiento que se gesta hoy por hoy entre algunas de las culturas indígenas de Colombia.

173 “Los violines, los profundos tonos de los contrabajos, y muy especialmente los instrumentos de viento personificaban entonces para mí toda la fuerza de las horas del crepúsculo. Vi todos mis colores en mi mente, estaban ante mis ojos. Líneas salvajes, casi enloquecidas se dibujaron frente a mí” (Kandinsky, 1913/ed.1982, p. 364). El pintor ruso tenía la suerte de ser sinestésico y defendió la sinestesia como un componente esencial del arte, como demuestra en su trabajo teórico publicado en 1911 De lo espiritual en el arte, haciendo referencia a la metáfora musical en la creación. “Su pensamiento trataba de aunar tres elementos: sonido, color y sentimiento. Kandinsky investigó profundamente las relaciones consonantes y disonantes entre color y música, especialmente siendo miembro de Der Blaue Reiter (El Jinete Azul). En este grupo formado por artistas expresionistas entre los que se encontraban F. Marc, G. Münter, A. Von Jawlensky, entre otros, tuvo como objetivo evocar profundas emociones y sensaciones en espectadores y oyentes a través de representaciones simultáneas de color, sonido y danza” (Alonso 2012).

174 La palma de cumare, *Astrocaryum chambira*, es una especie de gran importancia en la selva, ya que en las épocas de escasez de alimento de ellas depende la supervivencia de varias especies animales. De igual modo con esta fibra vegetal se realiza gran parte de las artesanías propias de las comunidades indígenas del Amazonas.

Para nuestros pueblos, en la cosmovisión, el agua tiene vida, las piedras tienen vida. El salto del indio tenía su amo allí en el Curiyaco. Cuando el hombre "blanco" empezó a ir a allá, el espíritu se fue. Eso no se dimensiona en el conocimiento occidental pero en el conocimiento indígena sí, porque relaciona la armonía de todo, porque todo tiene su espíritu (De la Hoz 2007:294).

Cuando Doña Albita explica acerca del proceso de "posesión" que vive mientras canta, se puede llegar a pensar en la analogía entre los seres no humanos y las "criaturas paralelistas" de las cuales habla Severi. Existen reglas implícitas y claras que determinan dos tipos de interacción que se generan entre las cantantes y los espíritus¹⁷⁵ que las poseen durante el canto. "Actuar como" o "Ser como". En un principio las abuelas imitan por medio de onomatopeyas los sonidos de los animales a manera de llamado, en ese momento se está "actuando como locrero,"¹⁷⁶ dice Doña Albita, "pero de un rato al otro uno ya no está actuando, uno se convierte en un locrero, como cuando la gente nadaba en el río y luego caminó". En este caso la cantante líder toma el papel de puente conector entre los seres a través de su voz, en otras palabras la cantante toma el papel de aquel adivino griego Tiresias que estaba dotado de una clarividencia sobrehumana y le permitía interpretar los signos que los dioses enviaban a los hombres para hacerles conocer las verdades que estos ignoraban.¹⁷⁷

Ahora le voy a cantar otra canción dedicada a nuestro principio del mundo es un mito cuando recién saco a la humanidad del agua aware, en eso le voy a cantar ahora que eso dice, la palabra dice que por primera vez lo anzularon y luego lo sacaron y del pescado que estaba en el agua y cuando ya caían en la tierra ya eran humano, luego lo sacaron ya era gente, y con que semilla lo pescaron, con semilla de maíz y luego con una pepa que se llama turima y otro cuando sugiero pescando cogieron grillo y con eso sacaron más rápido, cogieron sábalo y cuando ya caían en tierra ya eran humano (ver entrevista 002).



(Escuchar pista 20.transformaci n)

De este modo, en el acto de la transformación sonora, la capa (*toinaaë arüüiyae*) "baja y cubre a las cantantes" en palabras de doña Albita, y "esconde al verdadero ser que está cantando".

175 De acuerdo a Viveiros de Castro las palabras indígenas que traducimos por 'espíritu' "corresponden en general a una 'categoría' heteróclita y heterogénea, que admite una cantidad de subdivisiones oponiéndolos a 'otros' tipos de seres" (2006:324). Del mismo modo, dicho autor (1996) destaca el tema del "perspectivismo amerindio" dentro de la paradoja clásica naturaleza/cultura heredada del americanismo de Lévi-Strauss, con esto Viveiros de Castro intenta demostrar cómo es que categorías como "humano", "animal", "alma" son "categorías perspectivas" para los amerindios desde el punto visual; por ello es nuestra tarea hacer este estudio desde la perspectiva auditiva.

176 Pájaro garrapatero, el vacamuchacho en la lengua regional (Montes 2002:132).

177 "El adivino Tiresias es un anciano ciego dotado de una clarividencia sobrehumana que le permite interpretar los signos que los dioses envían a los hombres y conocer las verdades que estos últimos ignoran. Este saber le otorga un poder que a veces entra en conflicto con el de los reyes. En Edipo rey, Tiresias se enfrenta a Edipo, que sospecha de él y de quien conoce su culpabilidad. En Antígona, previene a Creonte de que los dioses no aceptan que Polinices sea privado de sepultura y desafía así su autoridad. En Las bacantes, quiere junto a Cadmo, acoger a Dionisio en Tebas, mientras el rey Penteo pretende prohibirle la entrada en la ciudad. Este anciano independiente y rebelde aparece como una gran figura inmutable de la mitología griega. Pero también hay una historia que Calimaco revela en el himno V, El baño de Palas: en un día caluroso, al mediodía, el joven Tiresias, que no era ciego, vio sin querer a Atenea bañándose desnuda en una fuente. Enseguida se sumió en la ceguera y recibió la clarividencia como compensación. Intérprete de la voluntad de los dioses, también fue su víctima" (Billault 2013:115-116).

La relación entre los seres (ser humano/no-humano) no es directa es siempre vehiculizada a través de la música fungiendo como un disfraz que devela otra realidad. Lévi-Strauss dice que “entre el hombre y el tótem¹⁷⁸ no podría existir una relación directa, fundada en la continuidad. La única relación posible debe ser “enmascarada”, y por lo tanto metafórica” (Lévi-Strauss 1965:35).

Podríamos decir entonces, que esa capa o máscara sonora transforma a la cantante no desde una perspectiva visual sino desde una posición auditiva, es una máscara que transforma esa parte corporal que no es tangible y que sin embargo, es la única que ubica al ser en cualquier lugar sin la necesidad de estar físicamente presente: la voz.

Parafraseando a Choquevilca, tenemos por un lado, un circuito intuitivamente coherente de “conocimiento proposicional (el canto bajo su forma articulada)” (2011:179-222), transmitido en el momento de la enseñanza por la interacción de dos interlocutores humanos en una relación jerárquica de maestro a discípulo; el emisor es un ascendente cercano sacando de sí mismo la sabiduría de sus propios ascendentes. Por otra parte, la experiencia ritual nos entrega una segunda versión revelada por una interferencia afectando la identidad del interlocutor (el emisor es una criatura “desconocida”) y el mensaje transmitido (la fórmula proposicional del encantamiento es sustituida por la fórmula breve y condensada de un canto de ave). La definición pragmática de la posición del aprendiz se ve modificada.

Estos conceptos se enmarcan en la ontología perspectivista propuesta por Viveiros de Castro (1996)¹⁷⁹ y Lima (1995, 1996).¹⁸⁰

Según el perspectivismo, las diferencias de los 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 ‘fisicalidad’; Viveiros de Castro 2012) (Lewy 2015:9).

Lo anterior nos permite pensar el discurso musical del ritual de *woreküchiga* como una red

178 “El totemismo aproxima el hombre al animal, y la supuesta ignorancia del papel desempeñado por el padre en la concepción culmina en la sustitución del progenitor humano por espíritus más próximos aún de las fuerzas naturales (Lévi-Strauss 1965:11).

179 En el perspectivismo el punto de vista define el lugar ocupado por el sujeto. Usando una reflexión de Deleuze (1988 27), Viveiros de Castro define el perspectivismo de la siguiente manera: “Tal es el fundamento del perspectivismo. No expresa una dependencia con respecto a un sujeto previamente definido, sino al contrario, sera un sujeto aquel que acceda al punto de vista (Viveiros de Castro 1996:11).

180 Citando a Lewy “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)” (2015:8).

181 Siguiendo a Brave de Mori, 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’. 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 en Lewy 2015:9).

sonora en el cual están presentes varios tipos de interacciones entre seres humanos (abuela-nieta), o entre ser no humano/ser humano (“criatura paralelista”-cantante), lo cual en las terminologías indígenas americanas, podríamos decir que son las relaciones entre la ‘gente’ con la ‘gente verdadera’ (*Ibíd*: comp. Brabec de Mori 2015: 82-86)¹⁸¹. Esta cualidad heterogénea de realidades (Overing 1984), marcada por la diferencia de posiciones y perspectivas, es válida tanto para relaciones entre colectivos humanos o no humanos (personas, animales o espíritus), tanto para aquellos que se encuentran en su interior. De este modo, remitiéndonos a la idea de Wagner (2010) en la cual la cultura divide un campo fenomenológico en dos reinos (lo dado y lo construído) que se producen mutuamente, podemos decir que la enseñanza de la cultura ticuna por medio de los cantos, está mediando el paso entre lo dado por los ancestros-espíritus como una “naturaleza objetiva” a lo construído por las abuelas que deciden empezar a cantar como una “cultura subjetiva”. Siguiendo a Wagner, “esto es porque existen símbolos y las personas en relación de mediación mutua - demonios que nos acechan somos como los que les acosan - Y la pregunta de si “colectivizar” y “diferenciar” son disposiciones en última instancia simbólicos o humanos, se encuentra irremediamente enredado en los lazos de la mediación” (2010:23). Es así como la relación multinatural que se desarrolla alrededor de la enseñanza e interpretación de los cantos ticuna es más que un acto recreativo o académico, es un hecho en donde se hace evidente a través de los sonidos, específicamente la voz (y por ende el pora: la fuerza interior) como una corporalidad tangible unánime a cuerpos con o sin fisicalidad.¹⁸²

182 Descola utiliza la oposición interioridad/fisicalidad 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 cimienta 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’).

CONCLUSIONES

"NO TENGO MIEDO DE MORIR, PUES MI VOZ VIVIRÁ POR MÍ"¹⁸³

*Su voz ha perdurado...
de entre millones que fueron acallados
esta voz como un susurro
ha prevalecido sobre los gritos de los asesinos
se ha remontado por encima de las voces del tiempo...
(de Grossi en Frank 2007:10)*

¹⁸³ Fragmento de la entrevista realizada a doña Alba Lucia Cuellar del Águila, diciembre 2015, Puerto Nariño Amazonas Colombia.





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



CONCLUSIONES

Sin siquiera imaginar hasta donde llega la presencia de los seres, nos acostumbramos a vivir la otredad desde la fisicalidad tangible. Sin embargo, al hablar de la noción de cuerpo no nos percatamos que su voz es parte también de esa materia física que se presenta ante nosotros como una presencia sólida de identidad, ya esté en el pasado, presente o futuro, ya esté cerca o distante. Esa voz ticuna, es la sustancia invisible de todo cuerpo que hace presente la otredad y otorga la capacidad de sentir a ese espejo sin importar tiempo ni espacio, sonorizando y potencializando las multinaturalezas con las cuales está construido el yo.

Caminos del más allá que recorren el alba bajo los dueños de la selva se presentan ante ti, con susurros en la “región más transparente del aire” donde la voz es la que menos habla, donde no hay memoria porque todo se vive al mismo tiempo, donde las mujeres y los hombres se mezclan con la tierra y son una serpiente líquida en movimiento. Las manos de los niños alcanzan las cúpulas de los árboles, cantan siendo pájaros, amarran la tierra con su cabello, y se internan en las fauces del jaguar para buscar a sus padres, para encontrar su origen. Aquel que un día fuera el veneno de su madre hecha abeja e introducido en las rodillas de un hombre-luz teñido de huito que dedica su tiempo a esperar el nacer, una y otra vez.

Los ticuna cantan para ser felices, para no olvidar; cantan para presentar sus multinaturalezas y ser escuchados en lo más oscuro de la selva, en lo más diáfano de los blancos en las noches y en el día; cantan para caminar con su voz por los senderos que los conducen hasta sus hermanos los inmortales, aquellos seres fríos que los esperan desde el origen y los han acompañado ritual tras ritual en el desarrollo de su *pora*, esa energía capaz de hacer inmortal al mortal, esa energía de la cual el espíritu ticuna está hecho y con la cual puede modelar el cielo y hacerlo plástico, cambiante con nuevas formas y nuevos fondos, con un techo de hojas que obscurece los días y que de repente y con el movimiento constante de los animales se derrumba pariendo la luz de la vida.

Esa materia plástica del mundo ticuna nos devela lo surrealista de la esencia misma y de ese modo nos evita esas náuseas causadas por saber lo predecible del nacimiento diario del sol, allí el sol tiene otra forma y otro color, allí en el mundo ticuna los astros suenan ensordecedoramente. En el ritual ticuna la noche captura a los seres y los desdibuja en tintes de color, regresándoles ese olor y gusto de los sábalos con lenguas apuñaladas de río, que rompen el tiempo ordinario y el tiempo mítico produciendo un *naga* (sonido) que no ubica a los seres en un punto exacto y específico. El tambor *tútu* del ritual de *woreküchiga* ticuna abre las puertas a las diversas dimensiones en las cuales bailarían los seres y sus contenidos diluidos en materias abstractas.

La reflexión sobre el estudio de las *otredades*, en este caso la otredad musical Ticuna, inició en su momento con la intención de darme una oportunidad para “salir de la propia extensión” y permitirme comprobar en palabras de Deleuze, al otro como expresión de un mundo posible volviéndome ese otro. A lo largo de este viaje, hemos intentado responder a la pregunta que ha dado origen a mi investigación: es decir, ¿Por qué el *devenir* ticuna se convierte en ser ticuna a través de los cantos? Mi proyecto era investigar sus fundamentos tanto etnográficos como teóricos en ésta comunidad indígena, ya notable por esta característica musical. Primeramente justificado en la introducción, he tenido que comprender el modo en el que los ticuna conciben y representan al Ser (*dú-ü*) a base de la reproducción de la sociedad. Ha sido necesario para entender que el deslizamiento del sentido, de la música al sonido, se fundamenta en lo conocido y reconocido por los agentes insertos en éste concierto incesante de vida. El estudio de las diferentes formas de expresión del Ser ha permitido evidenciar los principios que contribuyen a su elaboración y su constitución. Desde que empecé por primera vez a entrar a este mundo distante y diverso para mí en enero de 2008, las entrevistas realizadas a diferentes personas de la etnia ticuna, uitoto, yagua y cocama; me fueron enseñando que su universo está formado de una multitud de seres en continua interacción, constituidos de acuerdo a un mismo esquema. Sin importar que marca traigan las ropas de los individuos, si es que traen ropas, como se vean, como se sientan, como se escuchen, como se toquen, como se huelan o a que saben, si son humanos o no son humanos, si se miran o sólo están existiendo en otra dimensión; los indígenas del Amazonas tienen claro que todos los seres están constituidos de acuerdo al mismo ordenamiento: todos poseen una interioridad aunque cada uno tenga su propia fisicalidad. Otro punto característico a los ticuna es, en palabras de Goulard: “que el Ser como ‘cuerpo de los afectos’ (con sus principios constitutivos) se inscribe en un entorno que se fundamenta en el ‘cuerpo orgánico’; es decir, el cosmos se maneja en la conjunción, con la suma de ambos, lo que asegura su totalidad” (2009:380).

En esta búsqueda se presentan los resultados que nacen de un trabajo etnográfico en el cuál se vivencio todo lo aquí expuesto y lo cual se apoya en una investigación sistemática y cuyos datos han sido organizados en forma sintética. En la medida de lo posible, me he esforzado en asentar mi análisis en las prácticas y enunciados discursivos de la vida cotidiana y ritual ticuna. En un principio creí que solamente me apoyaría en los datos de campo y las diversas

teorías etnomusicológicas, antropológicas y sociológicas; sin embargo, la misma investigación me llevó a internarme en una selva cargada de poesía, literatura, pintura, danza, surrealismo, sinestesia, filosofía, teorías de análisis para música contemporánea e incluso hasta marxismo y biografías del holocausto; ya sé, un mundo teórico en el cual esta perdida la conexión a menos que todo se lea con un mismo oído. Yo invito al lector, a romper con las barreras físicas del tiempo y el espacio internándose en un agujero de gusano en busca de un nuevo lugar para nuestra humanidad sonora, dándole prioridad al sentir que permite acercarse al pensar.

De manera general, en la Amazonia, la noción de corporeidad fundamenta los principios de los “cuerpo sociales” y participa en la elaboración de la cosmología, así como Seeger, Da Matta & Viveiros de Castro lo habían subrayado en 1979, “el cuerpo, afirmado o negado, pintado o durable, protegido o devorado, tiende siempre a ocupar un lugar central en la visión que las sociedades indígenas tienen de la naturaleza y del ser” (1979:4). De acuerdo al pensamiento ticuna, todo Ser, está constituido por ‘principios’ que son los dogmas, verdades absolutas de su cultura, en las cuales se articula la vida y se determina el lugar que ocupa cada uno. A lo largo del sendero recorrido por los ticuna, el Ser se constituye y se elabora por el Otro, puesto que el funcionamiento global de la sociedad se apoya en la complementariedad matrimonial y ritual fundada en mitades. Como se menciona en diversos trabajos antropológicos (Montes 2013), todo adulto ticuna es miembro de un grupo de descendencia, por su inscripción en el acto de reproducción, y por la transferencia de rasgos específicos de uno a otro descendiente. “No se trata de algo ancestral, sino de una ‘señal’ hereditaria que se transmite de una generación a otra, como un ‘principio’ de vitalidad” (Goulard 2009:381). A lo largo del segundo capítulo se habló acerca del ritual de *woreküchiga*, las relaciones inter-seres y sus condiciones para acceder a través de éste a la inmortalidad, por ello cuando el ritual se lleva a término, todos los humanos presentes aseguran las condiciones para la reproducción convirtiendo el devenir ticuna en Ser ticuna.

Es justo en éste ritual (*woreküchiga*), que puede realizarse la elaboración del Ser comparando con seres de diferentes clases (animal, vegetal humano y entidades), ya que ese entorno amplio, se torna como el ‘cuerpo orgánico’ para la interacción de las diversas otredades. En esta oportunidad es el Otro, que al tener una alteridad extrema, asegura el enfrentamiento, el mantenimiento y la sobrevivencia del Ser. En términos de la diferencia propuesta por Viveiros de Castro, el Sí estaría constituido por y a través de la alteridad efectiva o real, y se confrontaría con la alteridad potencial (1993:145). Como también anota Goulard, la alteridad efectiva se realiza, por la plena voluntad del Ser y la alteridad potencial contra su propia voluntad.

Al buscar dar cuenta de esos “otros” enfoques que nos plantea el pensamiento ticuna, el papel de la música indígena vista y escuchada desde el encuadre natural del paisaje, del ser, de la transformación, del lenguaje como centro conector de la ontología sonora; logra conformar a los cantos ticuna como la red de afirmación de su tradición, siendo memoria viva de su cultura; siendo las emociones matizadas en las cuales las palabras no son materia suficiente para dar cuenta del devenir ticuna a través de sus *naga* (sonido). Kandisnski (1989) dice que

la imitación de la naturaleza trae consigo estados de ánimo disfrazados de formas naturales llamadas emociones las cuales cumplen la finalidad de ser alimento espiritual y especialmente ser hilos conductores con su alma. Es así como tomamos a la ontología sonora ticuna, como la imitación de la naturaleza siendo la esencia para conocer al ser y al proyecto de sociedad ticuna en la cual está inmersa.

En un primer momento, la idea era un plan monstruoso para comparar las músicas de las tres etnias más importantes de la región amazónica colombiana: Uitoto, Yagua y Ticuna para develar a dichas prácticas sonoras como marcadores de diferencia cultural, trataba de hacer comparaciones entre apariencia y esencia que no coinciden como diría Hegel, “distinguiendo el proceso esencial del aparente de la realidad y captar sus relaciones” (Marcuse 1941:38), o para expresarlo de otra manera, identificando la cualidad de su música y enfrentar el problema de la relación entre la esencia de las culturas musicales indígenas como únicas y la existencia del infinito devenir que existe entre ellas.

Efectivamente al empezar a trabajar con dicho plan, éste me sobrepasó cuando encontré que cada una de las prácticas musicales están enraizadas a una cultura milenaria en la cual se mezclan diversos tiempos y diversos espacios, en las cuales el sonido es la presencia de todo su mundo hecha voz; ya que “a medida que el ser humano se desarrolla aumenta el número de cualidades que atribuye a los objetos y los seres. Cuando se alcanza un alto nivel de desarrollo de la sensibilidad, los objetos y los seres adquieren un valor interior y, por último, hasta un sonido interno” (Kandinski 1989:41).

Finalmente, después de revisar varias maneras inútiles para comparar y equiparar dichas culturas musicales incomparables e inequiparables, me quedé con los ticuna y su ritual de la pelazón (*worekúchiga*), aquel que en un primer momento cautivó totalmente mi atención y me atrapó con el tipo de cantos incisivos, agudos, graves, dulces y amargos interpretados en la voz de doña Albita. La primera vez que presencié el ritual y más que el ritual, la preparación para el mismo, me sentí en un *planómeno*: “un todo unificado de conceptos filosóficos que son todos fragmentarios y que encuentran un lugar de resonancia, de congruencia” (Carretero 2012: 31); percibí, en palabras de Reyna Carretero, una *metáfora Aleph* aquella en la cual “la gestión del tiempo es entendida como simultaneidad que permite pensar el cruce de todas las realidades posibles en un mismo punto del presente: una temporalidad de la que solo es posible hablar desdoblándola de manera artificial, ya que la experiencia original permanece en esa simultaneidad inasible para nuestro lenguaje secuencial” (*Ibíd*:30). Asimismo, advertí una necesidad de conocer los secretos de cada uno de los detalles del mismo, ¿Por qué le ponían plumas a los instrumentos?, ¿por qué no paraban de tocar el tambor si sólo estaban cocinando y según yo, no había comenzado el ritual?, ¿por qué la niña estaba siendo pintada con una fruta la cual poco a poco se volvía de un color negro?, ¿por qué besaban el piso de la parte externa de la maloca?, ¿por qué todo lo que hacían era cantado?, ¿por qué, una multitud de hombres “disfrazados” de animales llegaban a la fiesta a “atacar” a la niña festejada? ¿Por qué le arrancaban el cabello a la niña hasta dejarla totalmente calva? ¿Por qué se le “maltra-

taba” de esa manera?, en otras palabras, ese ritual sinceramente despertó mi interés y aún no sabía que tanto faltaba por evocar cuando empezara a escuchar los cantos que en un primer momento eran sólo mitos cantados pero cuando sumergí toda la atención en ellos se descubrió todo un mar de conocimiento a la ciencia concreta ticuna.

La persistencia de la memoria o más conocida como los relojes blandos de Salvador Dalí, es una pintura surrealista que hace evidente la imagen de la noción de sonido ticuna como la concepción del espacio mas no del tiempo; el tiempo que se derrite y se dobla en partes asimétricas que están dadas por la aleatoriedad. Al escuchar un canto ticuna, uno se introduce en una manera surrealista de vivir el mundo, pues los sonidos allí utilizados son una producción creativa de un objeto que lo transforma y enriquece. “Cuando el hombre quiso imitar la acción de andar, creó la rueda, que no se parece a una pierna. Del mismo modo ha creado, inconscientemente, el surrealismo... Después de todo, el escenario no se parece a la vida que representa más que una rueda a una pierna” (Apollinaire 1917).¹⁸⁴

Es así como la comunidad indígena ticuna, puede ser un escenario para imaginarse una etnia integrada en el centro de la selva del Amazonas, sin contacto con el resto del país por las dificultades para llegar a su lugar de origen, que no hablan español, que no tienen acceso a la tecnología y que realizan rituales que en algún sentido llegan a ser una “práctica tradicional perjudicial” o “violencia en el nombre de la tradición”¹⁸⁵; o sencillamente son una comunidad que va mucho más allá del estigma y del estereotipo occidental de ser indio. Recapitulando, el pensamiento de los ticuna en cuanto a la constitución del Ser radica en la combinación de tres fuerzas o principios: un principio corporal (*ma-ü*) que desaparece con la muerte, un principio vital (*a-e*) que progresivamente se desarrolla en el transcurso de la existencia del individuo y una fuente de energía, una fuerza (*pora*) que lo mantiene vivo y debe ser constantemente realimentada. Cuando el individuo muere, se transforma en un Ser invisible que conserva solo el principio vital, lo cual refuerza la noción de inmortalidad de todos los pueblos. A lo largo del escrito se adoptó el término de ‘principio’ en términos de Goulard, como sentido de conjunto de proposiciones, directrices, características a las que todo el desarrollo ulterior debe estar subordinado. Por tanto, el ser ticuna se construye por el crecimiento de su *pora* (sabiendo que el *pora* es la energía, la fuerza de la que está provisto todo ser, sea humano, no-humano, visible o no-visible) hasta poseer la cantidad suficiente que permite la reproducción del ciclo vital, asegurando así el principio vital bajo la noción de *ma-û* que constituye el principio corporal o su identidad.

Los ticuna hablan una lengua tonal, en la que dependiendo del tono de cada sílaba depende su significado. Toda palabra hablada tiene variaciones en el tono, el tema, la referencia y el sentido. Una misma palabra adquiere significación diferente según se refiera a un aspecto invisible, a la naturaleza, al ser humano, al pensamiento, a la energía, a la intención, a los símbolos o a los trabajos. Los ticuna se reconocen como *du-ûgü* que significa gente, incluyendo

184 Cita escrita por Apollinaire en el prefacio al drama Las tetas de Tiresias, Consultado en: http://ibytes.es/blog_fotografia_y_surrealismo.html, el día 29 de febrero de 2016 a las 16 horas.

185 Para algunos, el ritual de la pelazón en el cual se aísla a la joven que tiene la menstruación por primera vez y luego se le arranca su cabello frente a toda la comunidad como símbolo de renacer; puede suponer un abuso y unas “prácticas tradicionales perjudiciales” para las mujeres indígenas ticuna. En el debate del Foro Internacional de Mujeres Indígenas (2006), fue cambiado dicho término por “violencia en nombre de la tradición” criticando así la neutralidad ética del término “prácticas” para describir abusos como son la mutilación genital, matrimonio precoz forzado, la práctica de quemar a las viudas y los “crímenes de honor”. En varios casos se ha discutido que “presentar dichas normas como tradicionales” intenta cargarlas con un significado político en un contexto donde la relación a la “tradición” es vista como una solución a los problemas que enfrenta la comunidad” (Iwanka 2006:29). Del mismo modo, es imperativo aclarar que como menciona Mairin Iwanka Raya: “La cultura no está definida en términos de tradición; por el contrario, es un producto de tendencias históricas. No existe una cultura que no este mediada por cuestiones de desigualdad y las cuales no negocian en contra de las amplias condiciones económicas, políticas y sociales. Las culturas nunca son homogéneas y están siendo siempre redefinidas por las acciones de las personas y las luchas sobre los significados. El respeto por las diferencias culturales puede por lo tanto coexistir con la convicción que las prácticas y creencias culturales pueden producir y están produciendo cambios a través del tiempo. Si bien la cultura debe ser entendida como parte del contexto en el cual ocurren los abusos a los derechos humanos, no es necesario justificar estos abusos” (Ibid:30). Es importante mencionar que aunque éste tema no es central en la discusión de la presente investigación, no queremos dejarlo fuera de la discusión, al contrario lo dejamos como una línea abierta para futuros estudios.

dentro de este término a especies animales y vegetales. Es así como dentro de la clasificación de *du-ûgü*, los ticuna incluyen al conjunto de humanos no-visibles, los cuales según la ideología ticuna entran en una oposición entre los mortales (*yunatü*) y los inmortales (*ü-üne*). Los *yunatü* conocen la muerte pero se encuentran en un estado de ‘inmortalidad perdida’ a causa de la transgresión de comportamientos prohibidos. Los *ü-üne* son también humanos pero no conocen la muerte, según unas normas aparecen o desaparecen. Del mismo modo, este concepto de *ü-üne* abarca también a los ‘padres’ de los animales, a los demonios-entidades (*ngo-ogü*) y a los ‘seres pescados’ (*pogüta*). Por lo tanto, los ticuna en primera instancia, se presentan como una “Comunidad hospitalaria”, siendo “una respuesta a la ansiedad y ‘fatiga del sí mismo’, a la indigencia originaria, a la falta fundante que genera la ‘grieta matinal’, la insatisfacción infinita que sólo puede curarse a través de la comunidad con el Otro” (Carretero 2012: 19).

Para dar cuenta del primer aporte conceptual que brinda esta investigación además de vislumbrar ese Otro modo de vivir sonoramente, en **el primer capítulo: Los hijos de Ngütapa**, se presentó el concepto de **tiempo-canto**, para lo cual es destacable recordar que la sociedad ticuna se inscribe en un pasado que es continuamente valorado, y en la cual la referencia a un tiempo ‘pasado-presente’ es explícita. De este modo, su historia y memoria sonora están determinadas por los procesos sociales que se han venido desarrollando entre pasado cosmogónico y presente histórico. Las narraciones míticas vienen a construir la memoria y la historia de este grupo indígena en un continuum de hechos que componen un tiempo lineal, el cual se inscribe en una contemporaneidad y una proximidad temporal tal, que a veces, es difícil distinguirlos. Y para enfatizar este hecho me permito hacer énfasis y corear la cita de Lochack la cual canta que “El tiempo lineal que corre de manera irreversible está agregado a la noción de vida y de muerte se combina en otra concepción del tiempo, la del tiempo cíclico, de la eterna repetición, vinculado al regreso de las estaciones, de las efemérides celestes, al simple amanecer del sol cada mañana” (Lochack en Becquelin 1993:30). Por lo tanto, la reelaboración continua de los cantos como relatos, logra una intertextualidad del pasado y el presente para asegurar el futuro de la comunidad.

Del mismo modo, en la memoria y la historia amerindia estará presente el “tiempo mitológico”, el cual al igual que el pasado y el presente en un continuo juego de posiciones, construyen hoy por hoy las experiencias de vida ticuna. No se puede hablar de una organización de sociedad, de rituales, o de música ticuna, sin hablar de ese “tiempo-palabra mitológico (*ore*)” que ha permitido elaborar las reglas y explicar las transformaciones y posturas del presente, y el cual está siempre dialogando con ese “tiempo-palabra reciente (*ga*)”.

Parafraseando las palabras de Rafael de Menezes Bastos, los cantos ticuna se presentan como “máquinas para viajar en el tiempo” (1999:109), y justo será en el tiempo-canto, del interfluvio al río entre los conceptos de “tiempo-palabra mitológico (*ore*)” y “tiempo-palabra reciente (*ga*)” ya que el canto ticuna nos transporta a un tiempo no determinado y a un espacio que tiene la potencialidad de un *aleph borgiano* en el que se contempla el mundo y todo

ocurre en un mismo punto sin superposición y con total transparencia.

En el momento en el que aboradas estas “máquinas para viajar en el tiempo” sabes que estás frente a un “sentido ajeno” (León 2000), frente a una otredad que te está enseñando un mundo posible desde otra perspectiva, desde “otro” tiempo que no entiendes si es fantasía o es realidad, si es memoria o es historia, si es falso o verdadero. Sólo sabes que en esta cultura todo se vive, se escribe, se dice y se canta con base en el mito de origen que cuenta la vida de “aquel tiempo” (*yeguma*) y que está construyendo el tiempo actual, que está curando la fragmentación mental, enfermedad occidental en la cual todo es dividido, divisible e incomunicado, desconectado, desconocido. El canto ticuna está dado entonces como un símbolo nucleador y “denso” que da la cohesión no sólo a los diferentes tiempos sino a los diversos espacios, seres, materias, universos, dimensiones y memorias. “En la primera cumbre de pueblos indígenas, el símbolo nucleador es la montaña y el de Rigoberta la milpa y la ceiba. Aucán recurre al árbol sagrado y Natalio Hernández a las fechas simbólicas del ciclo de la colonización, al árbol, a Amerindia y al concepto de ‘indio’. Los símbolos recuperados por los intelectuales indios comparten su alusión a la unidad y a la concentración de energía, memoria y poder” (Caudillo 2005:307).

En este sentido, “las memorias” de la mitología ticuna están relacionadas a cada una de las historias de vida que tengan las personas que las transmiten a través de los cantos que se realizan en el ritual. Será así como los ticuna estarán escribiendo “sonoramente” su “memoria ritual”. Por tanto, cada vez que se canta un mito no sólo se está reviviendo una memoria sino se está transformando y haciendo presente ese pasado cosmogónico, transformándose en tiempo-canto.

Los ticuna saben que su cuerpo es la tierra y que la tierra es su cuerpo. Existe una afinidad entre la cosmovisión de la naturaleza misma entre el río, la selva, el monte, los árboles y los animales con su cuerpo mismo. En términos Levisstrosianos se podría decir que el cuerpo es un modelo reducido de la tierra misma. Siguiendo esta idea de unidad y no fragmentación mental, el curso del conocimiento del ser ticuna en la música, se toma como postulado para la interpretación de la misma como modo de ser y modo de conocer a través, no del “símbolo”, sino del sonido. Por tanto, es el canto ticuna el médium que permite al hombre comprender al otro, y al mismo tiempo, comprenderse a sí mismo; será el tiempo-canto el encargado de hacer seres capaces a los ticuna, para vivir la unidad del tiempo cosmogónico-real, lo corporal-natural, la espacialidad arriba-abajo e incluso la unidad de géneros mujer-hombre en un mismo canto.

Una vez expuesto el carácter singular espacio-temporal y los ‘principios’ de la vida ticuna, mi aproximación a las profundidades del ritual se hizo más clara. Me resultaba más sencillo comprender cómo, en tantas comunidades ticuna con tintes urbanos, los rituales de *worekü-chiga*, aunque cada vez sean más escasos, no se dejan de realizar. En efecto, el abandono de tales prácticas llevaría a la sociedad al caos, a una ruptura total con el orden mítico, lo que des-

embocaría a una desaparición de esta cultura. A lo largo del **segundo capítulo: Chürune y la driada**, se expuso el ritual de *worekühiga* y se desarrolló el segundo aporte conceptual a la investigación: ***toinaáëar* "wiyaè o capa sonora**.

En este punto culminante es importante destacar que el sentido de la práctica musical en la cultura ticuna es el encuentro sonoro entre las diversas multinaturalezas del monte, el río y el aire. Se relaciona con la adoración a *Ngutapa* el padre creador ticuna, con el origen mismo; se hace una manifestación musical cuando se pide perdón, para reunir a toda la comunidad, para celebrar un cambio trascendental en la vida y para tener consciencia de quiénes son, de dónde vienen y cuál es su misión. De esta manera los ticuna preservan sus tradiciones y las transmiten a las generaciones venideras reforzando su principio energético (*pora*) a través de los sonidos que resuenan en la maloca y que retumban en la tierra en el transcurso de los rituales. Es a través de los cantos que ellos caminan en el sendero entre la mortalidad y la inmortalidad.

Recabando los datos de campo se evidenció que la presencia obligatoria del canto la explican como la enseñanza de los ancestros para evidenciar el continuum que hace y que hará pervivir la cultura ticuna. Reitero la cita de doña Albita en la cual menciona que “La música comunica un pensamiento claro de los seres, para que haiga esa claridad de invitación, de llamamiento, de una animación, de un sentir ticuna” (Ver mito 1C). Por ende, el canto es la voz entregada a las mujeres desde los primeros rituales de iniciación (orejeada y pelazón) por los seres no-humanos como los preceptos para guiar la vida ticuna. En dichos momentos el canto actúa como la penetración de los seres no-humanos para dar fruto en la nueva mujer. Es en ése momento que las mujeres que “realmente sienten el llamado”, son portadoras de la “capa sonora” o *toinaáëar* “*wiyaè*”. El momento de la capa sonora (*toinaáëar* “*wiyaè*”) es la entrada de la voz de un ser no-humano que toma a la cantante como suya y le engendra una ilusión (*toinaáëuntádaï*) de Ser en el mundo. Cuando se da el tiempo de la *toinaáëar* “*wiyaè*”, las cantantes comentan que “algo se concentra. La ilusión... eso se siente, el cuerpo se siente suave” (Ver entrevista 019). Dicha enseñanza se presenta como texto de un canto a través de los sonidos que recitan los seres no-humanos a través de ilusiones a los humanos que tienen el poder del canto y lo cual al explicarlo, lo denominan como una capa sonora. Aunado a esta característica multiplicadora de realidades que posee el sonido ticuna (*naga*) con los textos míticos, las abuelas continúan conversando y nos muestran que no sólo es la aparición de un espíritu, es la fuerza espiritual (*pora*) que otorga esa posesión y nos presenta la virtud interna y única que posee la música y el mito, esa “suerte de inmortalidad” (Lévi-Strauss) de la que somos partícipes todos aquellos que estemos frente imágenes sonoras construidas con ingredientes de una obra musical y/o mitológica.

Estoy consciente de haber orientado mi investigación hacia un modelo rizomático, “con abundante ramificación lateral y curricular, no dicotómica” (Deleuze 1977:2), en un movimiento reversible entre los datos etnográficos y la teoría. Sin embargo, algunos puntos como la comprobación de la capa sonora en ejemplos concretos, hubieran exigido un desarrollo más amplio o quizá una intervención teórica que sobrepasara la ciencia concreta ticuna, pro-

cedimiento que no es pertinente en este estudio. Pero mi interés se centró básicamente en comprender las actuales prácticas y el discurso cotidiano produciendo un deseo de escribir una etnografía contemporánea y transparente. Por lo tanto, para comprobar una evidencia de la capa sonora fue imposible cualquier intento de fotografía o videograbación, hasta el momento contamos con las entrevistas de las abuelas y las narraciones de las diferentes personas que han vivenciado durante años estas apariciones; no por eso, como se escribió en capítulos anteriores, le daremos la catalogación de “creencias” o “supersticiones” de otra cultura que no tienen cabida en la realidad. Así es como la *toinaáëar* “*wiyaè* se determina como concepto teórico de las prácticas musicales ticuna, considerando el canto y los sonidos del ritual como “procreadores de hombres y de existencia étnica”, un palimpsesto eterno que les recuerda la esencia de su cultura.

De acuerdo a las conclusiones del segundo capítulo, es a través de esta primera mirada que evidenciamos a ese ‘Otro Sonido’ pensable a través de los mitos y de los cantos. Sólo así aparece la virtualidad del esquema relacional que ubica a la música como puente y medio de comunicación entre diversas entidades humanas y no-humanas que se están dando en una serie de rituales para generar la construcción del Ser ticuna. Sin embargo, es cuando más se hace latente el cuestionamiento de ¿qué son los sonidos, más que la música para las culturas indígenas, en nuestro caso para los ticuna? Es por ello que, parafraseando a Viveiros de Castro, la figura del ‘Otro Sonido’ no sería solamente pensable, sino más bien indispensable en los sistemas socio-cosmológicos indígenas (Viveiros de Castro, 1993). Por tanto, es importante resaltar las teorías de alteridad y modelos de relaciones con los otros que se han venido manejando en estos últimos años, teorías y modelos basadas en lo ya dicho por Lévi-Strauss desde sus primeros escritos, y por lo cual dicho autor fue para nosotros clave en la búsqueda de las respuestas a nuestro cuestionamiento y en la inspiración por encontrar en la “teoría nativa” los conceptos propios con los cuales se define el poder de los sonidos ticuna.

La aproximación a la concepción del universo de los *du-ûgü*, ha permitido asentar los principios de un sistema sonoro y conocer su ordenamiento. Es preciso localizar la música dentro de un campo general de sonidos percibidos y producidos por los hombres; por ello el desplazamiento del sentido de la palabra música (*hünchiga*) a sonido (*naga*), ya que el concepto de *naga* abarca en la cosmoaudición ticuna diversas gradaciones del sonido, cubriendo tanto lo cotidiano y la vida ritual como lo vivo y lo muerto en los pueblos indios.

Es por ello, que **el tercer capítulo: Los cantos de la tierra na-ane**, se centró en desarrollar y evidenciar el concepto de la transformación sonora que experimenta una célula madre musical en los cantos ticuna y cómo a partir de diversos e imperceptibles detalles de cambio se va transformando, a manera de “metamorfosis” sonora, dicha célula hasta llevar a todos los oyentes y cantantes a un punto distante e indeterminado de donde iniciaron. Lo anterior, como conclusión, podría definirlo como **metanaga**, siendo ésta la tercera propuesta de noción que plantea esta investigación. Metanaga—del griego μετα- (meta), que indica alteración, y del ticuna naga, sonido—proceso por el cual la célula madre o motivo principal

de un canto ticuna cambia de forma, sus elementos básicos como ritmo y altura se modifican irreversiblemente a manera de una Transformación-Metamorfosis.

Ya lo escribiría Ovidio en el siglo VIII d.c. en sus 15 libros de Metamorfosis (2008) y 250 narraciones mitológicas que transcurren desde el origen del mundo describiendo los cambios físicos que hacen las distintas divinidades; Kafka y la transformación moral y física de Gregorio (1994); Maupassant con esas temibles apariciones y transformaciones del yo y el otro en El Horla (2002) y aunado a este tema mudable se encuentran a los habitantes de un pueblo francés transformados en rinocerontes en el teatro del absurdo de Ionesco (1996). El tema pues de la transformación que vivencia el Ser ticuna a través de los naga y el cual se plasma musicalmente en la metamorfosis que desarrolla el motivo principal de los cantos ticuna, no puede estar más atado a los temas relevantes que se ha planteado el hombre a lo largo de la historia y los cuales traigo a colación porque la reflexión que esta latente es justo esa alteridad que no sólo existe en el otro sino dentro de nosotros mismos y la cual nos enseña que somos un proceso inconcluso para la comprensión ya que a pesar de la repetición de nuestros actos siempre habrá algo interno o externo que esté continuamente transformando nuestras obras y nos presente nuevas maneras de estar en el mundo.

Escuchar los cantos ticuna es entrar en el juego de la repetición disfrazada, ya que hasta que no se hace un análisis profundo o una escucha consciente no nos percatamos de las imperceptibles modificaciones que existen en el motivo principal y la ruta que esta tomando nuestro viaje. Experimentar la otredad inmortal que vive en las cantantes ticuna cuando se interpretan los cantos e invocar a Ovidio, Kafka, Maupassant e Ionesco, es llamar al absurdo. Teniendo como base que lo absurdo no es lo ridículo sino todo aquello que está fuera de nuestros dogmas. La *sonorización*, como proceso por el que seres humanos o no humanos se vuelven materia sonora a través de los cantos de una otredad, revelan sobre un escenario “la ficción armoniosa de leyes que tomamos por inexorables, en las que nos consolamos y bajo las que vivimos, creando un mundo dotado de sentido y significado sin que realmente lo tenga” (Martínez 2009). La idea de la metamorfosis en los autores citados y en el modelo sonoro ticuna, derrumban principios que hemos tomado por verdaderos: la creencia que el mundo es exactamente como lo vemos y lo expresamos, la única idea que sólo es posible entendernos mediante el lenguaje hablado; y el prejuicio del sentido de la existencia como un todo armonioso y equilibrado donde todo tiene una explicación racional.

Recapitulando, para los ticuna toda la música es de transmisión oral y como se dijo anteriormente, de transmisión popular (Blacking 2006) ya que todos sus significados están dentro de las relaciones sociales sean entre seres humanos o no-humanos. Por ende, para comprender más a fondo nuestro objeto de investigación se citaron brevemente algunos de los análisis musicales que se han encontrado y con los cuales la música ticuna entra en una interacción indirecta; se estudio algunos de los cantos más característicos del ritual de *woreküchiga* con diversas herramientas de análisis tanto de música académica occidental, como notación de formas abiertas en la música del siglo XXI y en algunas ocasiones modelos creados específica-

mente para mostrar la singularidad de cada una de las obras ticuna, para finalmente concluir con la justificación de los datos teóricos con los hechos prácticos.

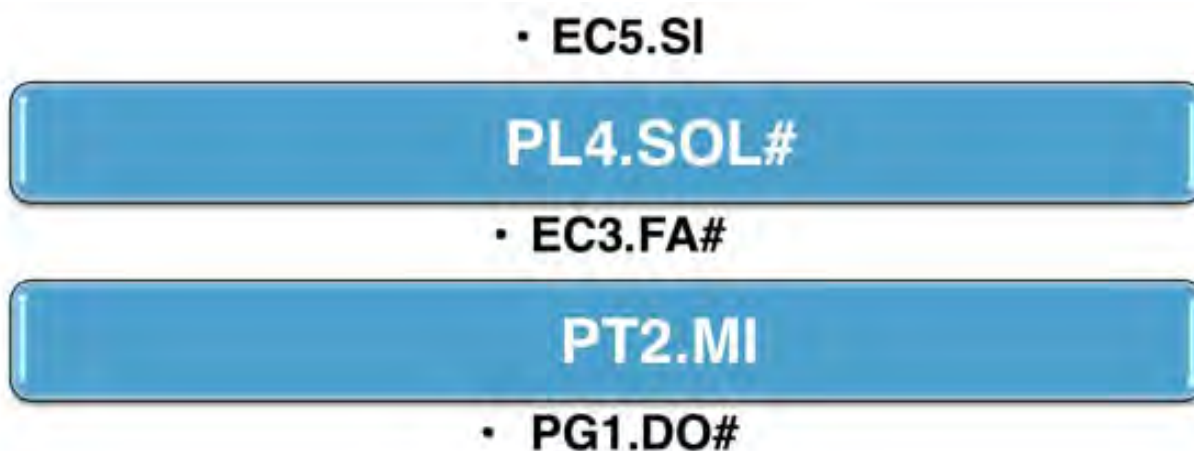
De acuerdo a la organización de las diferentes grabaciones de campo que se realizaron, se encontró que la mayoría de los cantos ticuna están dedicados hacia tres universos y organizados en tres “géneros” musicales: 1) **Ngechi-i**: cantos hacia clanes sin plumas, 2) **Apachi**: cantos hacia clanes con plumas y 3) **Chowatü**: cantos hacia procesos y seres del devenir ticuna. Es así como se decidió organizar y analizar la diversidad sonora ticuna en “un modelo tripartito de realidad”, con un método de análisis específico para cada uno de ellos.

Evocando la tradición musical occidental el género de la música ritual ticuna, podría semejarse al estilo musical del minimalismo, ya que parte de presentar una célula rítmico melódica, la cuál varía a través de diferentes operaciones que lo que buscan es la a-sincronía (evidencia de los diversos seres no-humanos presentes en el ritual) y la transformación (posesión por parte de los seres no-humanos al cantante y al resto de la comunidad por medio de los cantos). Las operaciones que se usan para transformar progresivamente la célula madre se dan en cambios de la duración de las notas, de altura, repetición, aumentación, disminución, reiteración, transposición, intersección, inversión, fusión, exclusión, inclusión, duplicación, triplicación, compresión, continuidad, discontinuidad, reiteración de la reiteración, motivo de apertura y de cierre.

El primer género que se analizó fue el **Ngechi-i**: los cantos a los clanes sin plumas de los cuales se encontró que la estructura melódica se basa en la alternancia de cinco alturas, las cuales se han denominado como **los cinco momentos ontológicos en la música ticuna: P.G. Punto de gravedad (na-ane)** es la nota en la cual terminan todas las frases de la pieza y nota de mayor duración, ejemplo do#, **P.L. Punto de levedad (Ipi)** o nota de reiteración (sol#). Normalmente cada pieza empieza en esta nota reiterando un movimiento entre el punto de gravedad y una especie de escape hacia aquella “levedad” en la cual realiza adornos tales como apoyaturas y gestos sonoros en la voz. Por lo tanto dicha nota estaría funcionando como el *trickster* musical que hace alusión a la gente de Ipi, la gente que comete incesto que entra en el caos. En el mismo ejemplo anterior es el Sol#, **P.T. Punto de trascendencia (Joi)** que metafóricamente se puede tomar como el terreno de la inmortalidad que está con los “buenos hijos” de Joi, siempre buscando rectitud y estabilidad. El punto de trascendencia será el puente que lleve a casi todas las frases hacia el punto de gravedad. En el ejemplo analizado es el mi#; y E.C. Espacios de concordia presentados por las notas de paso entre el punto de levedad y el punto de trascendencia. Entonces tomando como ejemplo las alturas de la pieza de Sábalo, el punto de gravedad será do#, el punto de levedad será sol#, el punto de trascendencia será mi y el espacio de concordia sería fa# y si#; en nuestro caso el punto de gravedad es 1, el punto de levedad será 4, el punto de trascendencia 2 y el espacio de concordia será 3 y 5.

Como resultado de dicha organización de alturas se realizó un modelo o “rueda” sonora que

resume los movimientos de estas alturas (*Ver pág. 47 capítulo 3*). Partiendo de las características pentáfonas que tiene la música ticuna, se utilizó un modelo de bigrama (Jaramillo 2015) en el cual se ubicaron las 5 alturas que maneja el canto de abajo hacia arriba de acuerdo a los espacios y las líneas (espacio 1, línea 1, espacio 2, línea 2, espacio 3). Con base en los sonidos que se interpretan en la pieza de Sábalos la organización quedó de la siguiente manera:



De acuerdo a la estructura anterior y para poder evidenciar el recorrido de la célula madre y sus transformaciones, se recurrió al modelo de notación de red adaptándolo a las características especiales de la música ticuna y se le dio la organización de dichas alturas con base en la numeración dada por el bigrama anterior. El resultado del modelo fue una rueda sonora, haciendo referencia a la “rueda ritual ticuna”, ya que el diagrama del modelo sonoro permitió una semejanza con esta representación ticuna del mundo y objeto ritual redondo de extensas dimensiones con pinturas alusivas a la mitología que se usa durante el ritual de *woreküchiga*, y en el cual se basan los danzantes para realizar su baile ritual dentro de la maloca. Siguiendo la interpretación que le dan los abuelos a la rueda, el punto de gravedad representaría a la tierra *na-ane*, el punto de levedad a *Ipi*, el punto de trascendencia a *Joi* y el espacio de concordia sería chagra-mujer y monte-hombre. Es así como los momentos ontológicos en la música ticuna, son el recorrido por cinco alturas de la música ritual ticuna que maneja cada canto, es el recorrido que deben seguir los seres humanos por las diversas transformaciones para volver al estado de inmortal.

El segundo género que se analizó fue el ***Apachi: los cantos a los Clanes con Plumas***, los cuales son una música con movimiento anacrúsico determinado por las frases y el movimiento de los grados melódicos. De acuerdo a las entrevistas que relatan de qué se trata cada canto se han identificado diferencias textuales en la temática y similitudes en el contorno melódico. Para ejemplificar lo anterior hemos realizado un análisis musical de las 16 frases encontradas en uno de los cantos más característicos de este género: El canto hacia el clan Paucára. A través del mismo modelo de bigrama que se desarrolló en el género ***Ngechi-i***.

El tercer y último género que se analizó fue ***el Chowatü: cantos hacia procesos y seres del devenir ticuna***. Estos cantos evidencian la transformación ya que inician de un modo a través de diversas operaciones de variación musical y terminan de otro. El texto es a modo de recitativo, una línea que no tiene pausas. La diferencia se marca en elementos musicales y extra-musicales que no se encuentran en los otros grupos, como los cromatismos, la polifonía de las voces, la inserción de notas con valores más cortos (semicorcheas). Asimismo, se presenta una poliritmia, las voces en 3 y la percusión en 2, marcando la diferencia a pesar de la unidad. Hablar de la transformación es hablar de una yuxtaposición de esencias entre las voces, se relaciona con procesos complejos de la transformación de los seres de la humanidad de los seres no-humanos, de los procesos de devenir y de los conocimientos de la tierra.

El proceso de análisis que se llevó a cabo en éste género se centró en escuchar, escuchar y escuchar; fue un proceso complejo ya que la pieza se sale de todos los preceptos sonoros y analíticos a los cuales mi oído estaba acostumbrado.

El estudio consistió en la escogencia de tres fragmentos de alrededor de 10 segundos de la grabación que se realizó del canto llamado Orejeada: el comienzo, un punto climático central y el final. Estos fragmentos son escogidos por su interés musical principalmente; es decir, lugares en donde existe una suficiente riqueza musical y que estén homogéneamente distribuidos con respecto a la grabación. En primer lugar se hace una transcripción sobre una línea de tiempo de lo ocurrido en cada fragmento y se anota sobre ella ciertos aspectos reveladores de los métodos de transformación musical audibles o descripciones de relevancia para la caracterización del fragmento. Luego, se infieren los procesos musicales que ocurren en cada fragmento y se caracteriza a la sección por uno o varios rasgos definitorios. Por último se decantan estos métodos de transformación en una gramática más amplia que comience a construir un catálogo de métodos de creación musical entre los ticuna.

Lo que a primera escucha se determina es tres mujeres haciendo una heterofonía, un tambor que percute insistentemente en torno a los 150 pulsos por minuto y finalmente una segunda voz haciendo una polifonía mientras el tambor se disocia del ritmo de la voz cantada y pasa a hacer una pulsación periódica que opaca la audición de todo lo demás. Luego de una escucha general se llegó a un primer proceso de divergencia en la cual se detectó una homofonía construida como sincronías exactas que mediante gestos de desprendimiento divergen para convertirse en polifonía. La transformación de los motivos principales se dan entonces por la divergencia voluntaria de cada uno de los integrantes del evento musical. El tambor se desprende del pulso de la primera voz y ese desprendimiento es una señal clara para la entrada de las demás voces, así mismo la separación tímbrica de la voz superior se comienza a acentuar. La parte climática se da en el fragmento de 11 segundos entre 1'49" y 2'00" en el cual se muestra un momento de plena polifonía en donde participan dos voces y la percusión, el fragmento fue seleccionado por el interés que genera la voz más aguda que se hace protagonista del mismo. Lo más interesante de este género de cantos ticuna es sin duda la polifonía que desarrolla; en este ejemplo el ritmo establecido por el tambor y el de la sonaja son completamente diferentes. Como se calculó en el capítulo 3, el tambor gira en torno a los 135 pulsos

por minuto y la sonaja en torno a los 61, la proporción entre ambos es de aproximadamente 2.23:1. Es decir, que el tambor percute en promedio 2.23 veces por cada ataque de la sonaja. Esta proporción es similar a la $\sqrt{5}$ cuyo promedio con 1 es la proporción áurea:

$$\varphi = \frac{1 + \sqrt{5}}{2}$$

Esta relación cobra especial interés cuando se observa que el fragmento aquí observado está a 176 segundos del final de la muestra, es decir en el punto que divide dos secciones con proporción áurea entre ellas.

Concluyendo con el análisis de este género se encontró que la divergencia aquí es entonces una búsqueda de la asincronía que necesariamente parte de la sincronía. Todos comienzan juntos y poco a poco se desprenden. La construcción de la polifonía ticuna no reside en una preocupación contrapuntística sino en una serie de reglas de interacción entre los músicos, es un juego en el que la música no se reduce a reconstruir una cierta actividad social sino que la estructura musical es en sí misma una práctica social.

Retomando a Heidegger, los cantos *negchi-i*, *apachi* como *chowatü* hacen presentes a la voluntad misma de los seres invisibles. La música es la encargada, en cada uno de los momentos sagrados, de revelar la esencia de los seres inmortales que vienen a dar el mandato de trascendencia hacia aquellos mortales que quieren atravesar el camino hacia la inmortalidad; ya que tras la experiencia de la eficacia de los cantos ticuna en el ritual de *woreküchiga*, los sonidos se presentan como “útiles” e indispensables en la comunicación entre los seres humanos y no-humanos. Es así como el ser-sonido (*naga*) existe en el reino que se abre por medio de él, en ese reino sonoro y multidimensional que se despliega ante los ojos escuchas, atentos ante la diversidad de los seres del monte y del agua, ante todos aquellos seres que se presentan a la joven *worekü* para reivindicar los lazos que en un tiempo de origen se rompieron y alejaron a los hijos de *Ipi* de los hijos de *Joi*; son pues los *naga*, los encargados de proporcionar esa transformación necesaria para ver los sonidos, escuchar los colores, tocar los sabores, oler el tiempo y degustar el espacio.

Finalmente la conclusión a la que se llegó con el análisis de los cantos ticuna es que las huellas de este dispositivo musical en la poética de los cantos ticuna dirigidos por los seres no-humanos a la mujer chamán, en este caso doña Albita, se está generando una interrelación entre naturaleza y cultura; poética que tiene sentido a partir de la exégesis nativa, que afirma

que la música ticuna es un habla.

Observamos dos variantes que difieren en cuanto al empleo de las imágenes sonoras y las proposiciones reflexivas precisando el estatus de los enunciados rituales. Un examen comparado puso al descubierto un común denominador situado al nivel de una técnica poética de *mise en abîme* [obra dentro de una obra] -reduplicación o multiplicación de la voz y de la posición ambigua del enunciador, llevando a cabo, bajo sus diferentes modalidades, la citación de una voz sobrenatural. Es decir, “obra dentro de una obra” como teoría pertinente a la hora de abordar el concepto de capa sonora (*Toinaaë arüüiyae*). El concepto de obra de arte en la concepción ticuna, surge entonces como su origen, el hombre ticuna es cuando canta y el canto (presentación del mundo) es cuando se es cantado, recalcando la cita de Heidegger, “ninguno es sin el otro” (1985:37).

Nuestro **cuarto y último capítulo: Pora sonoro, sendero hacia la inmortalidad**, deja abierta la puerta a ideas que nos sugirió la ciencia concreta ticuna, tal como la función del sonido para los *du-ûgü* como una sinestesia aprendida, la máscara sonora llevada a serio a través de la noción de *toinaaëar`wiyaè*, la no fragmentación mental a través de la unidad del ser con todo el universo y finalmente el desarrollo del *pora* sonoro como la energía que hace posible caminar sobre el sendero hacia la inmortalidad. Asimismo, dicha aproximación ontológica me ayudó a re-pensar el pensamiento mismo a través de la ciencia concreta ticuna, fue una puesta en escena de la filosofía ticuna con las filosofías clásicas del pensamiento occidental en el que se comprueba que no existe la no relacionalidad en nuestro pensamiento. Esta ontología sonora ticuna es una opción más de pensamiento, en donde los haces de relaciones entre la música, la danza, el cosmos, los seres, el arriba, el abajo, el adentro, el afuera, el ruido y el silencio hacen de todo una misma forma que no se puede separar y que está unido a través de esos hilos de tejido musical.

A través de la presente investigación se reveló el papel preponderante del canto como la expresión acústica en la constitución de la persona ticuna y cómo el uso de imágenes sonoras forma parte de un dispositivo general de una obra dentro de una obra de la voz en el campo de la enunciación ritual. Se concluye la investigación desarrollando el concepto de *pora sonoro* en la citación directa o indirecta de una voz sobrenatural y cómo contribuye dicho concepto a la elaboración de una máscara sonora o en términos ticuna *Toinaaë arüüiyae*, como noción de fuerza, multiplicando la imagen del enunciador (medio humano, medio espíritu o animal), y la del canto (bajo una forma articulada u onomatopéyica) en el ritual del *woreküchiga*.

Según el discurso indio (Caudillo 2005), las cantantes ticuna fungen como profesionales de la palabra, el canto es el arma de lucha; desde la relación orden-desorden, donde se remite al tiempo milenarío indígena, visión circular en la que los tiempos interactúan y se legitiman desde el presente para potenciar el futuro.

Es así como a través de la realización de los rituales y la entonación de los cantos, los ticuna

buscan superar la fragmentación mental provocada por la colonización y recuperar el equilibrio entre el todo y las partes. Los ticuna utilizan los naga como símbolos nucleadores, símbolos “densos” que generan unidad, derribando puertas para conocer y fusionar otros mundos ya que los sonidos para dichas comunidades son potentes agentes de fusión y transformación; núcleos que concentran energía, memoria y poder tanto cuando son emitidos como cuando son escuchados.

En este sentido, las cantantes actúan como pensadores de los pueblos indígenas e intermedios o puentes culturales entre un mundo y otro. Al construir su discurso en la zona liminal preñada de ritual, los ticuna buscan redefinir su identidad colectiva, para hablarle a los otros y generar poder.

El movimiento indio, habrá contribuido a superar el trauma de la conquista, para dar paso a una nueva sociedad descolonizadora y fortalecida en su propia identidad; un nuevo proyecto histórico en el que la presencia india constituya la base de una nación lingüística y culturalmente plural. Por ello habrá que estar atentos a este devenir histórico de los pueblos indios; no en vano algunos estudiosos han apuntado que el siglo XXI será el siglo de las minorías étnicas nacionales (Hernández 1998:34).

Por ello al final de este camino, contestamos a la pregunta de ¿Por qué el devenir ticuna se convierte en ser ticuna a través de los cantos?, porque el canto es una estrategia discursiva que reivindica la cultura con la finalidad de argumentar y evidenciar que las culturas indígenas son las protadores del orden respetuoso de la naturaleza y la diversidad como la unidad de seres que somos, a partir de valores tradicionales como la reciprocidad, el respeto y el comunitarismo entre todos los seres humanos y no-humanos. A través de los cantos del ritual de *woreküchiga*, los ticuna rescatan y enaltecen la esencia de la voz como el continuum necesario entre todos los seres para hacernos conscientes que todos somos uno mismo; nos enseñan el don de la ubicuidad que posee su naga al estar presente en todos los tiempos y espacios por medio de los conceptos desarrollados como *tiempo-canto*, *toinaaë arüüiyae*, *meta-naga* y *pora sonoro* que permiten esa anhelada vida después de la muerte.

Por ende, y recalcando lo dicho en la investigación, el arte musical ticuna propone la multidimensionalidad del ser a través del sonido. Los sonidos sustituyen la representación de tiempo y el espacio por un tiempo-canto que otorga un lenguaje sonoro dotado de sus propias justificaciones. La música ticuna es un lenguaje para percibir su entorno, relacionarse con seres humanos y no-humanos, y experimentar diferentes sensaciones del espíritu. Cada vez que suenan los cantos ticuna, éstos están emitiendo no sólo una frecuencia sonora sino un

sentido con el valor de presentar algo, tal como las palabras definen cosas los sonidos presentan seres, determinan momentos y lugares de memoria, infunden teorías de vida, permiten desarrollar ideas abstractas, conceptos no tangibles que entablan comunicación directa con los sentimientos y en este caso específico desarrollan la fuerza del *pora* en la mortalidad e inmortalidad de la cosmovisión ticuna. La música amazónica nos abre la posibilidad de vivir la selva auditivamente, nos permite escuchar los colores, oler las formas, probar los mitos y la historia, ver los sonidos y en un plano más profundo desvanecer nuestra propia humanidad y materia; y mezclarla en una única tierra con el resto del universo. Los cantos ticuna en el ritual de *woreküchiga* son una asimilación conjunta de varios tipos de sensaciones de diferentes sentidos en un mismo acto perceptivo, los cuales actúan abriendo puertas de aprendizaje para que todos los seres puedan poseer un estado de sinestesia aprendida (De Córdoba, Riccò 2012).

Cuando un doctor me reto a hablar mientras inhalaba, el tema de entregar el Ser a través de la voz tomo sentido en la universalidad de los seres. La voz es un proceso físico que sólo se da en el momento de la exhalación, la voz es la entrega por excelencia de la esencia del Ser. El canto es cuando logras dar lo que realmente tienes dentro en una forma única e inigualable, pues el sonido que produzcas con tu voz tendrá que ver con las dimensiones de tus órganos internos, de tus procesos corporales, de los mecanismos mentales para construir un discurso propio hecho con base en redes de conocimientos colectivos que has adquirido consciente e inconscientemente durante todos los años de tu existencia. El pensamiento ticuna nos desafía a escuchar a otros seres de diversos tiempos y espacios a través de una misma voz, y si lo pienso en términos culturales para aproximarlos a mi conciencia, lo ubico como el discurso construido internamente a partir de conceptos aprehendidos de nuestros padres, hermanos, maestros, amigos, escritores, cantantes, poetas, intelectuales y todos aquellos quienes hoy por hoy hablan por medio de nuestra voz en una alocución que se ha fusionado internamente y que cuando amplifico mi voz al mundo sale como una idea condensada de diversos tiempos, espacios, mentes y cuerpos, cocinados en el horno de mi interior.

Los cantos ticuna no son sólo la expresión de unos cuantos son la palabra por excelencia de toda una cultura milenaria que expresa en sus melodías nocturnas la esencia misma de su mundo. Hacer música es para dicha cultura una vuelta hacia la misma médula, es hacer al mundo esencialmente canto por medio de un proceso de la existencia, en esta medida se realiza la esencia y, al mismo tiempo, existir sonoramente significa *ser* ticuna más que *devenir* ticuna.

Mi mejor regalo hoy terminando de escribir este trabajo acerca de la música ticuna es la voz, ese susurro ensordecedor que me queda cuando sólo escucho en mi cabeza los cantos ticuna en los cuales las letras de los mitos me remontan a un tiempo-canto, en el cual existe un tiempo y un espacio sin espacio; aquella voz que se presenta ante mi como un cuerpo físico que me transforma y me presenta otras realidades, y a través de esas otras realidades, me abre un universo lleno de posibilidades en las cuales el hombre vive por su movimiento en esas realidades, vive por su motor de productividad.

Al unísono de la filosofía occidental,¹⁸⁶ la filosofía ticuna nos manifiesta que la gran fortaleza del ser radica en actuar de manera libre y productiva. El hombre vive sólo en tanto que es productivo, en tanto que capta al mundo (seres humanos y no-humanos) que están fuera de él y en él mismo, en el acto de expresar sus propias capacidades humanas y fundirlo consigo mismo. En tanto que el hombre no crea esta fusión esta muerto. La producción ticuna está dada como modelo reducido en la interpretación de los cantos del ritual de *woreküchiga*. En palabras de Goethe un poeta “mientras expresa sólo estas pocas frases subjetivas no puede ser llamado todavía un poeta, pero en cuanto sabe como apropiarse el mundo y expresarlo es un poeta (...) el hombre dice Goethe, se conoce a sí mismo sólo en tanto que conoce el mundo” (Goethe en Fromm 2000:40). Por ello, para los ticuna el desarrollo del *pora* sonoro, será ejercitado desde el nacimiento como el desarrollo de todas las fuerzas físicas y espirituales que le permiten las capacidades y potencialidades tanto individuales como colectivas necesarias para hacer posible la acción; ese principio de movimiento, ese impulso, vitalidad creadora, energía, pasión humana, esa voz como acción continua que realiza su propia esencia, auditorio que se escucha en el otro cuando se rompe la fragmentación mental y se supera la enajenación de sí mismo; pintemos ideas y sonemos que “en el fondo, un poema no es algo que se ve, sino la luz que nos permite ver, y lo que vemos es la vida”.¹⁸⁷

186 Marx, Hegel, Spinoza, Goethe y su concepto del hombre través de la productividad (Fromm 2000).

187 Frase del poeta, crítico y novelista estadounidense Robert Penn Warren.





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



ANEXO 1

MITOS

TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA REALIZADA A LA
SEÑORA ALBA LUCÍA CUELLAR DEL AGUILA ETNIA TICUNA CLAN CASCABEL.
13 DE DICIEMBRE DE 2011
MITO DE ORIGEN. MITO DE CREACIÓN DE LA HUMANIDAD TICUNA

Entrevista 1

Marcela: (...) ¿Para usted qué es la música? ¿Por qué cantan los ticuna?

Alba: (...) Me preguntas qué es la música, para nosotros los ticuna la música es algo muy importante para sentir alegría por ejemplo si uno canta es una dedicación de cada persona, y esta música pues fue señalado por nuestro primer rey de nosotros los ticuna.

4 niños que nacieron de las rodillas de papa *n+capa*, uno de ellos fue el que tenía mucho poder, tenía mucha sabiduría, mucho entendimiento, entonces cuando él en el primer origen de nosotros, cuando saco a la humanidad, cuando le saco del lago *eware*¹⁸⁸ cuando ya saco a todas las personas él señalo y él mismo indico esa música que tenían que cantar porque él lo puso clan, clan a cada persona, lo organizo lo puso clan entonces a ese es que, o sea de eso es que salió la música porque nosotros los indígenas pues los que nos saco del lago *eware* teníamos que salir en eso con la música para que no queda como si no fuera nada, tenía que haber en esa fiesta en esa música para que haiga ambiente, para que haiga alegría, entra en la misma en el mismo grupo, eso para eso era. Entonces en este momento la música es para nosotros algo muy bueno esa dedicación esa la misma familia clan al otro. Hay muchas músicas que se tienen que dedicar para que conozca y para que le va muy bien a esa persona por ejemplo en este momento le voy a cantar el canto de un niño cuando lo pusieron el primer nacimiento que él era clan tigre entonces la mamita le estaba hablando que qué clan le ha puesto y por eso lo hizo la fiesta porque al niño tanto a la niña como al niño le pintan su cuerpo con *huito*¹⁸⁹ porque es sagrado porque para cuando sea grande sea responsable entonces para que le conozcan su nombre ella empezó a cantar.... Entonces dice así:

(habla en ticuna)

la hermanita le pregunto a ella que qué nombre le puso en el clan entonces ella que es que le dijo clan le puse esto: titula el niño que es peligroso cuando la persona va a la selva porque él

188 Quebrada llamada eware. "Lugar sagrado donde están los w w dë, lugar sagrado del pueblo ticuna" (1991. Montes Rodríguez, María Emilia. "Los cantos tradicionales entre los ticuna" Ensayo de caracterización. Pag. 14).

189 Tintura corporal negra-azulada. Se extrae de la pulpa de los frutos del árbol de genipa americana. Elemento principal del ritual de la pelazón, parte del ritual consiste en rallar huitos mientras la mujer iniciada y los participantes se pintan. El huitos es el elemento fundamental en los mitos sobre el origen del pueblo ticuna.

es clan tigre.

1A) Canto del clan tigre (Escuchar canto en el minuto 5'00 de la entrevista)

1B) COMO NACE EL NOMBRE

Este es el mitología como nace el nombre y porque lo ponen así y por eso le dedica este canto para que conozca la, cualquiera persona en ese momento que le canto la mamá al hijo a la otra hermana de ella, porque ella le explico que clan era, que era clan tigre y que cuando el nombre de el es muy peligroso porque cuando va a la selva a buscar tameshi o a buscar arumá, es un poco peligro, hay peligro en el monte porque ese clan que lleva el niño es tigre entonces cuando va al monte pues de pronto esta por ahí escondido el tigre para venir a atraparlo (risas)

1.C. COMUNICACIÓN A TRAVÉS DE LA MÚSICA

M. y ustedes por ejemplo en cuanto a la música doña albita, usted cree que con la música se comunican con algunos dueños, tienen algo de comunicación con otros espíritus a través de la música?

A. si, si porque en eso se comunica como un pensamiento claro de los seres, para que haiga esa claridad de invitación, de llamamiento, de una animación, de un sentir alegría de la misma persona.

Entrevista 2.A

M. (...) Doña Albita a mi me gustaría saber de su mitología, cual es el mito más importante para ustedes, el mito de donde nace la comunidad ticuna?

2. Señorita Marcelita en este momento le voy a contar de la mitología cual es el más importante para nosotros, y que cuando uno conoce pues es algo que llega en el profundo del corazón de uno, del pensamiento de uno es desde el origen de nosotros, desde el principio del mundo, porque Nosotros los ticuna desde el primer tiempo no habíamos, el mundo si ya hubo pero después no habíamos todavía ni siquiera los clanes, ni siquiera el alimento que nosotros vivimos hoy en tiempo ni siquiera se conocía como se tenía que empezar a vivir. Pues este se empezó fue de eso, de los 4 niños que nacieron en la rodillas del papa N+tapa. Pues el primer hombre fue N+tapa en ticuna, entonces aquel tiempo la gente era muy poquita, no había nada pero la gente no tenía ese pensamiento que tienen así como ahora entonces el abuelo nos contaba que en aquel tiempo mama de N+tapa quiso a una muchacha que le presento también a ellos en un trabajo en un caminar la entrego a N+tapa la muchacha, entonces N+tapa no lo quiso a ella no, si con amar y por querer a la mamita sentir mucho respeto a la mamita acepto a la muchacha pero el ser de el no lo quiso y el la invito a la cacería y cuando el le llevo a la cacería en la selva allá le dejo castigada en la selva, le amarro y le dejo allá y se regreso a la casa y cuando llego a la casa la mama le pregunto que donde estaba que era compañera de el, dijo no

mamita que el tigre le comió y entonces dijo no, como así... si mamita la muchacha ya murió, pero después de que el le amarro la muchacha gritaba, gritaba, gritaba entonces vinieron las 4 aves y gritaban t ata ta.. como no son gente ustedes?? Que aquí me amarran , me muerdo porque aquí me comen las avispa que las hormigas me están comiendo, me desatarían? cuando ella gritaba así entonces las aves bajaron y las desataron entonces ella se quito y se fue ella conocía donde era y ella se fue a bañar en el puerto de ellos donde que ellos vivían N+tapa, entonces cuando ella llego allá ellos que es que le cantaban y ella le cantaba al hombre que le castigó.

2.B. Canto de mujer avispa (4'23 Entrevista 2)

2C. CANTO DE MUJER ABISPA

Entonces la palabra que ella decía era que le nombraba a la suegra de ella y al hombre N+tapa en ese momento que ella cantaba estaba bañándose ella golpeaba el agua y hacia sonar el agua y bañaba y cantaba entonces el hombre bajo a mirar el dijo la mama: hijo escucha lo que te esta nombrando me nombra a mi y me nombra a mi quien es ella no era la muchacha tu compañera no mama porque ya esta muerta, si ella es, entonces mamita me voy a mirar y cuando el bajo al puerto no encontró a nadie nadie.. volvió y empezó a cantar.... (canta otra vez)

2D. PICADA A NGUTAPA

Cuando dijo voy a ver otra vez, entonces cuando llego allá vio que el agua movía y entonces dijo ahí esta, tengo que encontrar me voy a mirar y cuando el paso se fue a mirar, buscaba por toda lado, detrás de las aletas, en los bosques en las malezas miraba por todos lados si encontraba a esa mujer y cuando el paso en unas bajitas malezas ahí fue cuando una avispa le pico en la rodilla, entonces cuando le pico ahh mama avispa me pico ahh!!! Se fue revolcando se revolcaba y así hasta que llego a la casa y en el instante se le hinchó la rodilla y hasta que la mama fue a mirar y le dijo que le pasa, mama por yo ir a mirar que cantaba ahí la avispa me pico ahh bueno hijo venga acuéstate en la hamaca y ahí se paso hasta el cierto tiempo que nacieron esos niños, hasta que nacieron esos niños, que el se aburrió y que le dijo mama yo estoy bien aburrido, estoy muy sucio no puedo estar tranquilo, tengo que ir a bañar pero yo veo en las dos rodillas veo algo ahí esto no son tumores esto es algo yo veo algo yo veo dos caras, y cuando dijo así la mama dijo déjelo tranquilo no le chuce, no mama yo le voy a chuzar, si yo le voy a chuzar, no yo estoy muy cansado no puedo mas quiero bañar, tengo que irme al puerto, no te vas a bañar porque no puedes ir con esa rodilla.. y así cuando el bajo bajo habían unos palos que estaban atravesados ahí entonces el quiso pasar cuando se golpeó un poquito la rodilla se choco y los niños salieron y el otro tb y salieron cuando salieron 4 niños y al instante se pararon entonces el que es que les dijo ahh hijos ustedes me hicieron sufrir, vamos al puerto les baño y le baño y los subió, se fueron caminando 4 niños y allá la mamita les espero con hamaca y todo para hacerle descansar entonces ellos descansaron y al instante que es que soplo soplo, mama lleve mucho tiempo aguantando hambre aquí estoy cansado,

tengo que ir a cacería voy a traer alimento para comer todo con los niños, ahh bueno la abuela le mando y le acepto que el se fuera y cuando el se fue a la selva ya no volvió mas no regreso mas, porque la historia dice que por lo que le castigo a la mujer avispa, mama de los niños entonces el tigre lo estaba esperando a él , a él y le comió el tigre y le mato al pobre N+tapa, le mato, pero la muchacha que le pico la rodilla que le dejo las criaturas estaba viva pero ella ya se había convertido en avispa y ya no volvió mas y no le crió mas a los hijos entonces ya la abuela omariyana se encargo de criar a esos 4 niños que se llaman Joi, Ipi, Mowacha, Aü-kü, 4 niños y ahí fue que cuando y estaban grandecitos y ya el tiempo, es que la historia dice que aquel tiempo no anocheía, el tiempo era igual pero el tiempo era como oscuro, entonces que les dijo: como algo por ahí unos 15 min. Los niños estaban en la hamaca y cuando al rato se bajaron a jugar, jueguen, brincaban, gritaban, saltaban, se reían, se revolcaban y hacían todo lo que ellos querían, y la abuela hijos no mas no jueguen mucho, no griten, escuchan escuchan lado derecho, lado izquierdo, por atrás adelante arriba, porque abuela, no lo que pasa es que el papa de ustedes no regresa mas, porque abuela, paren la escoba, y así que como ustedes se van a parar la escoba eso va a suceder, cogieron la escoba empezaron a parar y que es que la escoba se caminaron y se brincaban sobre uno y otro, esto abuela, No, no jueguen mucho niños, papa ya no regresa mas, el tiempo esta mal, hagan caminar caracol eso va a suceder, corrieron a traer caracol y le hacían caminar, eso pasa, no, cuando el borugo anda corre rapido y se mete a un cueva, eso pasa entonces los niños se hacían como borugo se volcaban como borugo, por ultimo fue que dijo hijos por favor estense quietos cállese, el tiempo esta muy triste, papa de ustedes ya esta muerto, como así abuela, papa de ustedes esta muerto.

2E. SACADA DE PELO A HERMANITA

Ahí si se silenciaron llamo a la hermanita a un rincón y le empezaron a sacar el pelito de ella, hasta que quito todo el cabellito conformo una bolita así y se levantaron porque esos niños por momento por minutos es que crecieron rapidito crecieron, bueno entonces ahí es que dijo abuela le vamos a recuperar la vida de papa N+tapa, no a donde se van si ustedes son pequeños no pueden recuperar, no son chiquiticos, si podemos nos vamos,

2F) JOI E IPI EN BÚSQUEDA DE NGUTAPA (reducción del mundo por el pelo)

los niños no escucharon se fueron cuando llegaron a un sitio muy cerca de quebrada y ahí es que fue que cogieron una palma de bacab+ le hicieron en forma de cubriera y lo convirtieron en caimán, el otro también, ahí empezaron a reducir la tierra y cuando ya estaba todo reducido porque con ese cabello que ellos botaron al mundo entero dice la historia pasaron toda clase de animalitos comenzando desde hormiga, pasaron y a ese le cogían y le preguntaba si no conocían a N+tapa, dijo que no, la hormiga dijo que no, lo pasaban, otro pasaba y lo cogían le preguntaban y decían que no, otro pasaban y lo mismo que no, hasta llegaron en el último el tigre, cuando dijo un tigre negro, usted conoce a mi papa donde está, no no conozco.. abre la jeta, le mando abrir jeta y es que no tenia nada y entonces ahí es que usted te convertirás en tigre negro no comerás a nadie, comerás el alimento que tu mismo te provoca, llego otro tigre

colorado, es que les dijo tu conoces N+tapá donde esta, no no conozco, le hizo pasar, véngase para acá, vino el venado el venado le cogió, tu conoces a mi papa, no no conozco entonces le sobo, le sobo es que dijo tus colmillos se convertirán en el cachito entonces y te convertirás para que se alimenten los humanos entonces le hizo pasar así,

2G) canto del tigre que comió a Ngutapa

entonces le dijo el ultimo si, el ultimo queda el rey que comió al papá N+tapá, de ahí va a venir cantando si, escucha... (canta) cuando dijo escucho verdad, le iban trayendo iba acercando acercando y ese hombre venia soplando como la panza el estomago del hombre venia soplando y ahí fue el dijo lo mataron, le sacaron miraron y verdad el colmillo del tigre estaba lleno de cabello de N+tapá, entonces le mando matar al caimán al otro le botaron al agua y le partieron y cuando vieron pues claro la carne de N+tapá estaba con ese tigre, ahí le sacaron le pusieron en la canasta, y ahí es que dice le empacaron y al tigre lo dejaron botando ahí y es que los gavilanes, lo chulos todo eso los reyes se alimentaron de él del tigre, entonces se regresaron y cuando regresaron le dijeron abuela ya recuperamos al papa N+tapá, como así pero niños onde estaba, mira aquí lo trajimos bueno entonces vamos a dejar allá en la tumba de la casa, abuela póngalo por allá que nos vamos, vámonos ahí es donde figuran esas pinturas que están ahí, los pensamientos, que ellos salieron y se fueron y dijeron (canta)

2H. Canto de abuela (18'08" Entrevista 2)

2I. la flauta del gavilán

Entonces la abuela canto y de ahí se fueron, vámonos abuela que nos vamos la abuela no quería ir, pero le toco ir, vamos, se fueron, se fueron caminando y entonces encontró un árbol y dijo vámonos por este camino, y van por ese camino que esta ahí burigana (burigana e mi idioma es mariposa, flor de mariposa) entonces ahí cuando se fueron se fueron dijo aki descansando, vamos a descansar aki porque tenemos hambre abuelita estese con mis hermanitas yo me voy a cacaería un rato mato un gavilán y vamos a comer acá para prepararnos comida porque de aki seguimos caminando, a bueno si nos quedamos acá, cuando al rato trajo gavilán, hermanita usted se encarga de arreglar aki esto y el otro que es que le dijo hermano tu me vas a dar la pierna derecha, pernil derecho del gavilán, no pernil no va a ser tuyo va a ser para mi, no para la abuela, el otro pernil puede tocar a ti, no lo que quiero es pecho no el pecho no, el pecho va a ser para las dos hermanitas y los restos la abuela se encarga de coger, bueno prepararon la comida se sentaron cuando se pusieron a pensar, bueno entonces ellos prepararon ya estaba listo bueno vengase se sienta vamos a comer, el pernil va a ser mío, no no va a ser tuyo, el pecho si, no tampoco es de los hermanitos, paso eso y es que no porque los pernils tienen hueso mas grande, entonces ellos sabían para que, los pernils tienen hueso mas grande eso era para flauta de ellos, entonces es que dijo bueno yo me cojo el pernil izquierdo y tu el derecho, bueno así quedaron comieron y entonces el otro inquieto, dijo el pecho va a ser para mi, no va a ser para la hermanita, fue cuando dijo así no hizo caso, sirvieron, comieron,

la hermanita cogió el pecho le molesto el hermano, le siguió molestando, le mezquinaba que le cogía por otro lado, que no, que dijo es para mi, no es para mi, ella no le dejó comer tranquilo y hasta que ella le metió debajo de la pierna la carne del pecho y también se metió la mano y le tocó la piernita en parte de ella ahí fue cuando shh se cayeron, se quedaron sordos, se quedaron ciegos y se perdieron su mentalidad, toditos se quedaron en el suelo cuando al rato el Joi reaccionó le hizo levantar, se levantaron, hasta aquí llegamos vayamos, entonces la muchacha de lo que se cayeron así, se levanto y se fue y se fue a convertir en un cerrillo y por allá que ella osaba osaba y vino el otro maligno y le flecho la nalguita de ella, ahí cuando ya le flecho vino corriendo le dijo hermanito me pico avispa me pico aquí me pico aquí me pico todo mi cuerpo acá todo me pico me estoy muriendo me desespero me muero no, no pero donde esta aquí me duele aquí me duele aquí.

Entrevista 3

A.

La historia de ahí viene, la mitología de nosotros, pero es grande marcelita pero ya falta un poquito para terminar de una.

3A) EL CANTO DE LA CHAMBIRA

Bueno cuando terminé eso, ellos se sentaron y empezaron a hacer la flauta que es el instrumento en el hueso del gavián, la hermanita ya se había convertido en otro ser animal y hasta que pues ella se convirtió en armadillo trueno, porque el hermano dijo bueno la hermanita murió por causa de ti, por culpa de usted ahora vaya entiérralo y cuando el dijo así lo llevo debajo de una mata de chambira y el dijo yo lo voy a cortar el cogote que se caiga encima de ella que se reviva y que vaya allá a trabajar para que la humanidad cuando ya va a ver humanidad puede volver palma de la cambiar ellos lo reponen y empiezan a trabajar y entonces quisieron hacer eso y cuando hicieron eso Ipi le jaló la hamaca y se cayó por un lado y se quedó para siempre en armadillo trueno la hermanita el trabajo no quedó en nada, entonces ellos se transformaron en armadillo y ella que es que ellos ya estaban lejos y cerca de unas personas que estaban afuera de ellos cantaba y ella cantaba anunciaba los bolsos, las hamacas, todo lo que le pertenecía a ella ese trabajo.

3B) Canto de Ipi

3C) Seres diferentes/sonidos diferentes

Ella canto así, la muchacha la hermana de Joi, entonces que es que dijo abuela nos vayamos de aquí, mi hermanito ya murió nos vayamos entonces se fue, se fue y se fueron caminando en-

tonces hermano que hacemos aquí ya sucedió algo por causa de ti, culpa tuya ahora hagamos nuestra flauta bueno el soplo la flauta que Joi hizo flauta, Ipi también, empezaron a tocar, le soplo (sonido) haber usted, yo haber yo (sonido diferente) Ipi dijo hermanito pero porque la flauta que tu estas haciendo suena bonito y la mía no suena, soplele nuevamente, el soplo y que es que dijo (sonido) no no me gusta ese sonido ahora tu (sonido diferente) yo quiero que suene como la tuya hermanito soplele, le probó y cuando le probó ahhhh. Hermano no suena mas, bueno hermanito la flauta que no suena conviértete en carpintero, el otro también conviértete en carpintero del malagüero, lo mandó, es un carpintero colorado y es un carpinterito amarillo que es del malagüero, en eso se convirtieron las dos flautas, y el otro dijo bueno la mía se convierte, convertirás en un ave un pájaro que siempre cantara en la selva en el manchal de karaná, cantarás allá, permanecerás cantando para que la humanidad se acerca a recibir esa música, esos sonidos de la música y así el le dejó en el karanasal, la flauta de Joi, porque esa sonaba bonito y verdad hoy en tiempo la humanidad si va a la selva escucha al karanasal al pájaro que canta muy lindo, y así fue que dijo bueno nos vayamos ahora si,

3D) FIN DE LA OSCURIDAD

ahora si cuando llego mas oscuridad abuela hermanito que se quedo vamos a sentarnos descansar, comemos pepa, cocinaron pepa, tu te encargas de cocinar abuela, cocinaban cocinaban y se sentaron a descansar, y siguieron con el pensamiento donde iban llegar ellos, entonces cuando estaban listos le regaron una hoja así se sentaron y esa raíz que estaba ahí encima que se sentaron era del árbol Wong, entonces cuando se sentaron vamos a comer empezaron a jugar hermanito voy a jugar con la semilla, bueno voy a sembrar con la semilla saco la semilla se caía, entonces el dijo yo ahora cogió la semilla shhhh se fue para arriba y cuando llego allá arriba shhh saco el pedazo de la oscuridad cuando alumbró, vuelvo a coger, ruhhhhh otro reventó, otro lugar, otras hojas shhh amplio la luz entonces el que es que dijo yo saco, no sirvió, ah entonces dijo hay luz, hay vida tenemos vida, va haber alegría, vámonos busquemos donde esta, caminaron caminaron caminaron y claro y lo fueron encontraron y ahh encontraron un alta piro bien grandísimo, grande grande grande, entonces el que es que dijo, este es la vida, aquí esta la vida pero esta vida no está completa porque estamos en la oscuridad pero aquí esta, vamos a descubrirla, abuela mariposa, abuela lagarto lagartijo nos da permiso para tumbar este árbol, no, no porque esta es la casa de nosotros, si déjenos tumbar, estamos en desierto estamos en una oscuridad la luz va a servir para usted, para nosotros y para los demás, no, si déjenos tumbar a nosotros porque ya hemos descubierto, que hay luz, hay vida para todos nosotros, entonces dijo bueno lo dejaron tumbar, tumbo, tumbo los tumbaron, tumbaron caían las astillas, lo recogían las juntaban otro la pegaban no querían que se perdieran, no abuela mariposa déjenos coger, déjenos tumbar hasta que ellos lo tumbaron y lo dejaron tumbado ahhh y ahí fue cuando dijo ino se cayo! y dijo que pasa? No lo que pasa es que hay algo allá arriba, venga hermano armadillo vaya a mirar allá arriba que esta allá pegado, subió la ardilla y subió subió hasta cierta parte se regreso porque no tenia coraje no tenia capaz de subir mas arriba y entonces es que dijo llamemos al otro hermano, pequeño venga súbate lleva este polvo y lo hechas en la mano en la cabeza en todas partes del conejo que esta allá, se llama maraica-

nebu y entonces que le echo todo todo y ahí fue verdad que le soltó la mano y turuuuuu ruuu ruu para abajo y shiiiiii faltaban como 5 min. para que llegar a la tierra aruuuuuuuuu se cayo y alzó la colita y por eso es que hay una ardillita chiquitica y tienen la colita y cuando se cayo despejo todito, todo todo se despejo y se dio la luz y entonces los dueños se pusieron tristes tristes tristes.....

Entrevista 4

4A) El corazón del árbol vida es Umarí (la mujer es la vida)

Ya había claridad, que ellos dijeron que esa era la vida de ellos que era para la gente entonces ahí fue que dijeron. Hermano, me preocupó tengo que ir a mirar la mata del árbol que tumbamos porque? Si me preocupó. Ipi se largaba el era el primero que se iba a mirar todo, a mirar todo adelantado, entonces le dijo, no hermano no te molestes, no, si yo me voy y cuando isque llego allá iba tocando así hasta en el ultimo y cuando llevo su mano al medio empezó a punzar el corazón del árbol porque tenía vida entonces ahí que dijo hermano hermano me fui a mirar el árbol, el árbol tiene vida tiene corazón y no quiere secar rápido la mata, y porque te molestas?, no porque quiero saber como es, hermano y porque no le sacamos el corazón para que se seque rápido que necesito que se seque rápido? No déjelo no lo moleste, si si hermano vámonos, tanto que molesta vámonos. Y fueron y lo sacaron donde que punzaba lo sacaron y cuando ellos lo sacaron se cayo, y cuando se cayo la dueña la mariposa lo recogió, entonces quedaron mirando, donde esta el corazón... abuela será que tu me lo cogió, no no ahh si tu fue que lo cogió, entonces le mando este dedo, por eso este dedo viene del corazón de nosotros, abuela me dices que tu es que lo cogió, entonces que le hizo así chun, así el dedo es el que esta en la mariposa (tu conoces una mariposa así, la que tiene como ojitos en la ala) entonces ahí dejo y soltó y verdad era ella que lo tenía en la boca, y cuando lo soltó lo recogió quiso entregar al hermano Joi, y ahí vino el lagarto quien me cogió donde esta, será que tu no lo cogió, tu lo cogió, nooo le soltó, por eso es que hay un lagartijo de la selva todo quemado por acá porque el le quemo con la mano, y así lo saco lo recogió y le quiso entregar y ahí si vino tintin cuando vino tintin wichichichi corrio y ahí si uhhhhhhh tin tin... ya que tu llevaste el corazón del árbol bone... antes que tu lo siembres coma donde que esta mas mejor.. donde que esta mas mejor, no yo no lo voy a comer porque esa parte es frio isque dijo entonces ahora siémbralo en la puerta de tu cueva, bueno tintitn por eso es que esos animales tienen sentimiento parecen humanos ellos entonces cuando el escarbó, el lo sembró, bueno ya no lo podían mas nada ya no lo podían coger, bueno no podemos hacer mas nada hermano, déjelo déjelo ya al árbol caído déjelo ya vamos a trabajar nosotros yo me voy a cacería queda con abuela va a estar ahí cuídense que yo voy a trabajar, Yoi decía bueno entonces se quedo en la casa y cuando yoi fue a cacería paso en ese camino donde tinti sembró al corazón cuando vio fue una mata ahí camino regreso y encontró una pepa así entonces lo recogió quien eres tu? Que semilla tan hermoso... como quisiera que tu te convirtieras en humano para mi compañera.. se enamoro de la semilla y cuando el dijo así la semilla se transformo en una muchacha se paro delante y le dijo ahhh tu quieres tener compañera aquí estoy me presento ante ti ante tu familia cuando dijo así, isque

dijo ahh si yo soy, soy Umari, donde esta el árbol el árbol es aquí, el árbol es aquí aquí estoy ahh bueno si necesito compañera pero tu te quedas aquí mismo no te llevo a mi casa y así yoi consiguió la compañera lo dejo ahí mismo en la misma mata ella amarraba la hamaca ahí mismo ahí mismo se quedo ahí mismo le dejo de ahí mismo le iba a visitar lo llevaba le hacía caminar ahí mismo lo dejaba y nunca le llevaba para su casa donde que estaba su hermano Ipi y su abuela porque sabia que su hermano Ipi era un tremendo y cuando pasaba otra persona ahí y Umari cantaba y decía, Umari cantaba:

4B) Canto de Umari (7:05)

4C) LOS DOBLES SE PRESENTAN EN SOMBRAS

Ella canto así y dijo mi mamita me decía que cuando yo ser joven que yo no me voy a casar con cualquiera, mi marido va a ser persona responsable, persona trabajador persona que me va a dar de comer decía mi mamita y mi mamita me deja aquí en este lugar en esta soledad aquí yo solita, canto porque estoy sola, mama decía que no me quedo con ningún que no va a responder por mi, y cantaba así otro día cantaba y nadie nunca vio nada pero ahí escuchaba en esa mata ahí hasta que ella se embarazo la muchacha entonces el hermano Ipi porque como era soltero el le perseguía al hermano Yoi en el camino y decía yo me voy detrás de mi hermano y cuando el se iba por allá veía dos pisoteadas de marca de los pies uno era de mujer y otro era de hombre jajaja y entonces cuando llego el le dijo hermano hermano porque tu llegas a esta hora hoy me siento atrás vi dos huellas de pies porque hermano? Si, uno era de mujer y otro era de hombre y porque? no, lo que pasa es que yo camine regrese, volví otra vez huellas que tu vio fue mas grande porque fue que yo pise ahí mismo no es de una mujer hermano usted tiene compañera, no yo no tengo compañera jajaja, bueno otro día le miraba en la hamaca meciaba el cabello de ella y que colgaba y meciaba, hermano hermano tiene compañera? Porque? Veo caballera colgada que mecea, no no tengo si quiere tener compañera coja ala cualquiera ala y lo pone al lado suyo y mecea eso yo hago, ahhh bueno hermano tu tiene compañera, yo veo algo sombra que pasa en tu lado ahh no no tengo compañera si quiere tener compañera haga que camine dos veces y ves tu sombra eso es mamita que cuando uno pone algo que uno mire en la sombra de uno porque el señalo algo...entonces bueno hasta el ultimo Ipi dijo noooo mi hermano tiene compañera el me esta engañando... hermano a donde vas hoy día, me voy a trabajar, bueno hermano yo me quedo aki bueno hermano a que hora vas a regresar, no no me preguntas Yoi se fue y cuando el inquieto de Ipi, maliciaba le llegaba algo en ser de el, y el que se quedo solito y empezó a bailar adentro de la casa solo bailaba bailaba bailaba y cuando la muchacha le estaba mirando dentro de una flauta ahí fue que le dejo el hermano Ipi cuando hacía gr gr gr ahhh si mi hermano tiene compañera tiene mujer tiene esposa , donde estará? Y ahí isque corrió a la quebrada y trajo una cesta para pesca antiguamente dejaban en la quebrada para coger pescado entonces cuando trajo isque vino bailando con esa cesta pero largo venían bailando desde la puerta y decían:

4D) Canto de Ipi buscando a Umari (13:00)

4E) Umarí escondida en la flauta

cuando el hizo así bailaba y cuando el buscaba rego el pescado ahí y la muchacha se puso a reír mas fuerte ahhhh y dijo ahhh si allá esta miro una flauta así que le amarró en la sogá de la hamaca de el se fue a mirar cogió la flauta la empezó a mirar no hubo nada nada nada miraba miraba y miraba pero donde yo aki escuche voces escuche aki escuche risas, le iba intentando mas pensamientos cuando el trabajo mas cuando el le voltio y le hizo así cayo la muchacha pero bien barrigona bien gorda la muchacha cayo en la pierna de Ipi... ahhh con que mi hermano tiene compañera si tiene compañera ahhh bueno mira yo necesito compañera también, camine vámonos vámonos vamos a sentarnos en tal lugar lo llevo pero con su barriguita entonces de allá se fue a sentar con ella y regreso le iba a meter otra vez en la flauta y ya no pudo entrar estaba mas gorda y cuando estaba viniendo el hermano Yoi que fue los encontró a los dos afuera ahí mismo run run run se murieron los dos al suelo

4F) EL PODER DE LA PALABRA

los mato pero con su palabra no mas.. entonces cuando el mientras que estaba muerta la esposa de el saco la criatura del hermano y la echo en el árbol en el otro árbol y le dijo tu criatura te quedaras en esta forma tu te quedaras en este árbol de chisme tu te quedaras aquí, le saco de el entonces cuando saco todo eso le hizo revivir le hizo revivir y le dijo ahí esta tu compañera y ahora necesito que vaya a buscar huitó que vamos a pintar al niño.

4G) EL HUITO

bueno Ipi se fue a buscar huitó cuando llevo a la mata de huitó con todo el canasto el huitó creció creció hasta ultimo el árbol creció creció y el cogió ya tenia lleno el canasto pero se creció con el, cuando el se agacho ya no pudo bajar a tierra y fue cuando dijo y le dio memoria a a el se convirtió en una abejita y se mordió la semilla de huitó se metió allá en abejita una hormiguita allá quedo y ahí mismo el le soltó allá quedo se quedo la pepa abajo con todo y la hormiguita se paso mas adentro cuando el se fue a mirar el árbol y miro allá abajo allá su hermano daba la vuelta con todo su canasto y ahí fue que le llamo Ipi afuera! Salió otra vez hermano usted porque te hace eso...? Por desobediencia te quedas así, bueno vamos rayar el huitó lo rayo el huitó ahí también que Ipi se rayo se quedo muerto, se quedo afrecho de puro huitó ahhh mi hermano donde esta? Y cuando hermano? Se salió otra vez .. dijo pinte a mi hijo le pinto y así fue ya la ceremonia y de ahí si ya vino bueno ahora si pinte al niño y todo el afrecho que sta hi usted lo va a echar en el lago, entonces le dijo ahí es que empieza un canto que dice así, del nacimiento de la humanidad ahí ya vino eso:

4H) Canto de nacimiento de la humanidad (18:26)

4I) IPI ES SABALO

Esta canción que le puse en ese momento es que cuando ya le pinto al niño ahí le dijo bueno hermano ya le pintaste al niño le ponemos el nombre MIÑAQUÍ entonces dijo eche este afrecho en el lago, y cuando Ipi se llevo el afrecho en el cedazo el isque se echo en el agua y cuando ruuu el también se fue se cayó con todo el afrecho entonces cuando el hermano se dio cuenta que no llego bajo a mirar en el lago Ipi estaba allá nadando como escamita brillante y en el frente brillante ensartinata y dijo hermano usted que hace allá y los peces ya estaba sobrecito los pescados y cuando el dijo ven hermano, voltio con el pie al lado del lago y cuando hizo así se vino Ipi y se paro al lado de Yoi... y dijo hermanito subamos dejemos alla al pez y nos vamos ya a la casa, y lo llevo al otro tiempo se bajaban a mirar otra vez como ya estaban creciendo y mientras eso que el estaba haciendo fueron a mirar el árbol, el árbol se estaba que estaba volando encima volaba volaba y volaba hermano que es dijo que es? Y cuando vio Libélula es libélula es que estaba votando el agua del árbol wone que se estaba burbujeando el agua del lugar del corazón entonces dijo hermano hermano es que el agua esta conformando río agua cállate no digas déjelo, cuando dijo libélula:

4J) Canto de Libelula (24:50)

Le quedaron mirando que esta haciendo ese hombre allá que hace, no lo que esta ahí es libélula, que haces? Estoy botando agua porque aquí se esta brotando el agua por causa de Ipi, por culpa de yoyoesa, por culpa de la hermana aucuna, por culpa de mowacha noo si estoy tratando de botar el agua (Canto de Libélula (26:17)).

4K) CONFORMACION DEL RÍO

Hasta que quedo silencio, dijo ya...conformo el rio hasta el ultimo y cuando miraron vieron que venia remando gente, y dijo mire el rio esta quedando agua tenemos vida ohhh mariposa lagarto tenemos vida se esta conformando el rio grande grande, ven miren al rio libélula esta tratando de botar, cállense cuando hasta lo ultimo libélula no pudo mas botar mas el agua se canso y el cogió un árbol y se quedo ahí cuando ruuuu se cayo su tripa de el, su tripa no, su cuerpo de el donde que queda la tripa, la historia de los abuelos dice que queda la cabeza de libélula, el rey libélula queda en la cabecera del rio amazonas, pero bien en la cabecera hasta ahora que ha sido entonces cuando ya salieron de ahí de ver la libélula que estaba tratando de botar agua ahí fue que subieron y se fueron dijeron los peces ya están buenos,

4L) PESCA DE LA HUMANIDAD

los pescados ya están buenos no, podemos sacar? si ya se pueden sacar sacamosle, bueno por ultimo acepto Yoi y se fueron cuando se empezaron a pescar ninguno de los sábalos quisieron

coger la carnada que pusieron al anzuelo que era la yuca pero como? echaron lombriz o maíz, maíz, amarraron el maíz la pepita y lo botaron hasta que sacó todo el sábalo de ahí que vino el origen de nosotros de ahí nació porque de ahí ya empezó a sacar a la gente, y cuando ya saco a alguien de diez, cambio carnada con semilla y nadie quiso coger eso, y volvió y puso maíz ahí si otro, se caían todos en humanos primero eran sábalos humanos todo mujeres hombre mujeres hombres y los que ya estaban así también caían cambiaron amarramos pedazo de yuca fuerte, si amarraron eso y lo botaron ahí también salieron os que salen con la carnada de yuca transfórmense para la humanidad, boto otro poquito transformara en cerrillo para alimentación de la humanidad, salieron en cerrillo, otro usted será en alimento para la humanidad transforma en oso bandera e hicieron transformar en oso bandera ustedes se transformara en danta para que a humanidad lo alimente pero primero que todo tiene nque curarse si tienen maloca reúnanse allá y allá se van a curar, bueno aceptaron ellos aceptaron cuando siguieron pescando hasta aquí no mas ya es suficiente que me sacaron de aquí de esta muerte y cuando salieron todos ya para afuera volvieron otra vez a pescar al fin será para tener esta vida así y cogió la yuca sabe porque no lo cogieron primero? Porque el que cogió la carnada de yuca eso era la muerte y el que cogió maíz era la vida sagrada y por eso antiguamente la gente no comía yuca, no comían plátano pero muy poquito porque que de eso viene la muerte de la yuca, entonces isque dijo ahora el maíz mas cogieron porque de ahí viene la vida sagrada la vida de la luz, y de la vida que tenia que crecer pero lo que vino a dañar es en la dentadura porque el maíz es suave y dice la otra palabra le pipita... y por eso hoy en tiempo la dentadura de los bebes se ponen a dañar las muelas por comer maíz y así en dos cosas yuca y maíz, hasta ahí fue que ellos cogieron y cuando ya sacaron a todos isque les dijo ahora nos reunimos para probar el caldo, vamos a matar una babilla y preparamos y ahí le indicare cual le va a pertener a cada uno de ustedes ahhh bueno, prepararon ese caldo a cada uno le llamo porque algunos ya estaban bastante barrigones eso fue le sacaron con huevitos, y dijo aquí ustedes ya son personas para cubrir al mundo la tierra será para ustedes trabajen, los arboles es de ustedes cada semilla que tiene cada fruta que hay en el árbol es de ustedes cómanla y la gente no hacia caso como eran novatos nuevos menos la mata que esta ahí es algo muy prohibida es amargo para ustedes no pueden comer pero pueden comer otro bueno así se quedaron hasta que la gente pues como eran recién sacados algunos tenían el nudito y cuando ya ran humanos no podían comer tenían algo adentro y cuando le dijo al otro le dijo

4M) EL SABOR DEL CLAN

ustedes ya probaron el caldo entonces ahora en adelante se tienen que obedecer se escuchan como lo que ustedes probaron eso el clan de ustedes, si probó guacamaya , si probó paujil si probó arriera, ese clan ahora ustedes van a tener nombre clan paujil clan arriera clan tigre, clan loro, ahí fue que empezaron a ponerle de allá fue que empezó todo eso, pero sufriendo en cuanto tiempo, mucho y así fue que nació el origen de nosotros porque el dijo los que ya tienen su nombre ustedes tienen que hacer sus fiestas para que cuando ya haiga fiesta ustedes puedan recoger el nombre de una criatura o de ustedes mismos para que puedan vivir con eso así era que les decían, ahora hagan sus fiestas con eso mismo que se les enseñó a ustedes

hagan la fiesta, haga en casa allá y dentro de la casa se tiene que cantar lo que mas ustedes van a llevar en ser de ustedes para que conformen familias buenas a sus hijos y a ustedes mismo y ahí fue que ellos isque cuando ya estaba lista la comida le hicieron levantar a niño niña a jóvenes le hicieron levantar para probar el caldo y así mamita fue que empezaron ellos a hablar cual era el alimento que no le hace daño con que pensamiento y ahí la gente ya se tenían que conocer con quien se casa con quine no con quien se respeta así fue isque ellos le hicieron pero también ahhh pero con tanta tristeza será que ellos quisieron hacer eso pues si y entonces esa historia eso es mitología que yo tengo que le estoy contando en este momento de lo que estas buscando porque de allá nació eso y de allá fue y nosotros como indígenas que somos de allá fue que salimos de pez sábalo ahora los paisanos uitotos y los paisanos yaguas y los omagua los omagua dicen que ellos salieron del mismo árbol pero de diferente forma, sabe que cada árbol tiene gusanito el balnco por eso dice que es el omagua

Y por ejemplo de esa historia toda la historia se va contando con cantos?

Se cuenta con cantos porque por ejemplo ya ellos ya los conformo a todos todos todos haciendo pruebas de la comida que sabor tenia, cada cual decía un sabor entonces si usted sintió el sabor del caldo de paujil entonces tu clan es paujil si tu sintió el sabor de arriera es clan de arriera si sientio de tucán es clan tucán clan caucara, así todo y así fue después que le dijo que cuando ya tenia hijos que le tenían que poner el nombre del clan que significa que es una familia orientada, una familia que va a ser familia buena recta porque conoce y el no puede hacer mal con el mismo clan y de ahí fue que empezó la fiesta ya así era que ellos hicieron en esa historia. Esa es la crecion de la tierra de la persona que ojala que lo conoce para que pueda contar bien y después porque el que puso eso fue el que ya hizo para que ya puedan cantar lo que ellos estaban trabajando lo que ellos estaban haciendo.

ENTREVISTA 5

5A) CANTAR COMO FORMA DE PENSAR

Lo dijo, que se Tenían que cantar y hacerle cantar a los niños y después cuando ya tuvieron familia sus hijos sus nietos a uno de esos también le apareció unos grupos de personas y esos fueron los que le trajo la música que así tenían que cantar porque era para ellos era muy malo sin cantar sin tener algo, era malo tener otra forma de pensar.

¿Quién es Métare?

Métare fue el hijo de una mujer que había sido cogida por el demonio y le había cegado la vista cuando se encontraba en embarazo. Cuando la madre de Métare lo dio a luz y su hermana supo que era un barón, se lo cambió por una de sus hijas también recién nacidas, cuando la

madre de Métare se dio cuenta de que le habían cambiado a su hijo, de la furia mato a la bebé que le habían dejado, la machacó y la regó por todas partes, de estos pedazos nacieron unos árboles llamados Chinicua. La tía de Métare recibió de su esposo un frasco que contenía agua de Dios, ella lo guardó muy bien y la primera vez que lo utilizó fue cuando a Métare después le cayó en el ojo una hormiga majina. Un día su prima le cuenta que la que el pensaba que era su madre realmente era su tía y que su madre vivía al otro lado del río, entonces volvió a su casa y haciéndose el adolorido le dijo a su madre que otra hormiga le había caído en el ojo con el fin de descubrir el lugar en donde ella guardaba el agua de Dios. Cuando su tía regresó a la chagra a trabajar, Métare sacó el frasco de agua de Dios y se echó nuevamente en los ojos, de esta manera se convirtió en pájaro mochilero y cruzo el río, vio a la que era su madre tratando de coger un caimo del árbol, la ayudo tirándole uno, en el momento en que ella alzó la vista al cielo para hablando al pájaro este le cagó los ojos y así ella pudo volver a ver porque lo que le cayó en los ojos fue agua de Dios. Cuando ella recuperó la vista el bajó y le contó la verdad. Métare siguió transformándose en varios animales y cuando se volvió morrocoy espero a crecer, se salió de la tortuga y se fue.

5C) PRIMERA PELAZÓN

Como morrocoy empezó a buscar mujer, lo intentó tres veces, la primera mujer ya había criado a un águila para que fuera su marido, la segunda ya tenía cría y la tercera por fin resultó, ella no había tenido aún su primera menstruación. Él espero hasta este momento y allí se le reveló como hombre, de esta manera el celebra la primera pelazón.

ANEXO 2

ENTREVISTAS





TRANSCRIPCIONES ENTREVISTAS DIC. 2013

Doña Alba Cuellar del Águila
STE-000 Canto al clan Paujil
STE-001 Clan Paujil

El clan paujil es un ave que nosotros lo sentimos en una vida para nosotros podernos tener esa familiarización con otras personas que también necesita tener esa familia con eso de los clanes, del clan paujil. Lo que se le canto fue de un joven su nombre de el era de las patas amarillas, por eso se dijo Derek-para que el paujil las patitas son amarillas por eso se puso por eso se le familiarizo del clan cascabel por eso le dedico ese canto hacia ellos y entonces esa canción es muy importante para nosotros porque ahí ellos se convierten en el bien para el bien para el bien de la vida del mundo terrestre y aéreo.

STE-002

Porque cantan los mitos y si existe la palabra música en ticuna

Sí existe, es hünchiga quiere decir que es la música, nosotros cantamos esa música y la significación de esa música que cantamos es para nosotros sentirnos una felicidad y alegría, para nosotros la música es muy importante porque para uno sentir felicidad y alegría en lo uno esta porque uno ve uno mira los sonidos de esos seres y entonces uno tiene que cantar en lo que uno siente, esa canción y ese vio fue desde nuestros primer origen del mundo de la vida de nosotros. Para nosotros es muy importante la música.

Ahora le voy a cantar otra canción dedicada a nuestro principio del mundo es un mito cuando recién saco a la humanidad del agua eware, en eso le voy a cantar ahora que eso dice, la palabra dice que por primera vez lo anzulieron y luego lo sacaron y del pescado que estaba en el agua y cuando ya caían en la tierra ya eran humano, luego lo sacaron ya era gente, y

con que semilla lo pescaron, con semilla de maíz y luego con una pepa que se llama turima y otro que cuando siguieron pescando cogieron grillo y con eso sacaron mas rápido, cogieron sábalo y cuando ya caían en tierra ya eran humano.

STE-004

Canto de transformación.

Te voy a cantar el canto de transformación cuando se transformaron la gente por primera vez y como lo hacían.

STE 006

Personas que viven todo el tiempo pero ellos no están cuando ellos tenían que portarse muy bien, se portaban bien y cuando ya cumplían el tiempo de sus vivencias ellos se tenían que transformar y se canta se canta a esa canción para que ellos se vuelven y se quedan transformados en lo que ellos cantan lo que se llama u-une la vida sagrada.

STE 007

La polaridad Joi/Ipi

Con respecto a la mitología tienen ustedes a los dos gemelos Joi/Ipi asimismo tienen en sus músicas cantos tan distintos como Joi/Ipi, existe música buena y otra música mala?

Si existe por ejemplo una música que es como malo interpretado con pensamientos malos, entonces eso casi no se permite claro que lo cantan.

Existe música enseñada por Joi y otra por Ipi? Cual sería?

El de Ipi era cuando le hizo caer no le dejo caer encima de la hermanita que cuando ella se acabo la Mowacha, no le hizo caer porque Joi quería que cayera encima de ella el cogoyo de la chambira para que ella siga trabajando y que la gente buscara y le entregara a todo ya listo entonces el canto de otra forma y dijo que no le dejara porque a el no le dejara porque a el no le dejo tocar a ella. Y la canción dice así:

STE 010

Conversación Joi e Ipi. Muerte de Mowacha

Dijo eso que si no en vez de que el le mejoro el le hizo caer a la hermanita el no tenia que hacer eso para que la hermanita se levantara y el le dijo que no porque no me dejo coger el pecho de gavilán entonces el otro dijo no, usted no tenia que hacer eso, usted tenia que

mejorarle entregarle a ella para que todo podía servir para el mundo entero para nosotros poder vivir para que la humanidad pudiera vivir entonces los otros respondió que no porque ella no quería entonces el le hizo morir a ella porque ella no dejó tocar el pecho de gavián si usted no puede hacer eso ahora tenemos que buscar mas mejor la vida aunque ella no este pero la humanidad seguirá trabajando el trabajo que ella tenía, eso dice el canto ahí.

STE 011

La música debe ser cantada

Muy bien y ahora con respecto con los cantos como funciona la música usted cree que la música puede funcionar como una máscara o porque los mitos tienen que ser cantados

La música tiene que ser cantado para que pueden cambiar la vida de la humanidad es porque como realmente ellos viven en un pensamiento de respeto y un pensamiento que ellos tenían que guardar mucho hacia ellos entonces por eso es que las músicas que nosotros cantamos lo tenemos que hacerlo conocer y hacerlo vivir para que eso no se acabe porque eso es muy importante pues tiene que seguir existiendo porque eso desde nuestro primer origen de la vida enseñó el sabedor Joi, que siempre tenía que ser cantado porque el mismo sacó la música en el primer flauta que él hizo en los huesos de los pájaros que cantan en la ceiba entonces de eso mismo enseñó a la humanidad que siempre todo tenía que ser cantado para que siempre queda algo sentir un respeto profundo al que se escucha lo que el canto dice para nosotros en esa música eso es en nosotros.

STE 012

Géneros musicales

Que tipo de música existe en los Ticuna, que tipos de géneros se podría decir

En nosotros los ticuna los cantos es dedicado al sol la luna dedicado en los árboles en el agua dedicado depende al clan lo que cada persona tiene en eso se canta para que en esa música se puede conocer. Los cantos se acomodan de acuerdo a los espíritus que le toquen a la iniciada, los consejos son los mismos pero depende de la inspiración”.

Entonces existen cantos de pelazón, de consejo, del sol, de la luna, de las aves, del agua y de colores porque entra todo en los clanes, hay clanes de colores, las guacamayas tienen color, los loros tienen color, los pajaritos toches tienen color entonces en eso cantan para que se escuche bien en que se le dedica el canto, en este momento te voy a cantar del clan loro, de las muchachas del clan tucán.

STE 014

Dedicado al clan loro de las muchachas tucán

Dedico a su clan que el de muy lejos de un brazuelo de una quebrada donde que el vivía como el mismo muy flaco el pudo volarse hacia el árbol de ceiba, como el clan de el mismo es loro de pluma verde, con las plumas amarillas al frente que se dedica a cantar en los últimos árbol de la mata se agacha con los cánticos cantando dedicándole a la muchacha por la fiesta de las muchachas que le invitaron a el, así mismo el llego allá a hacer una alegría a la muchacha del encierro que era el clan tucán el también pudo llegar allá para darle alegría a toda la familia ue le acompañaron a toda la fiesta en ese ritual,

STE 015

Cantos de posesión

Entrevista STE-020

Hablante 1: ...en visión, ya, en visión de... por ejemplo la abuela va a cantar ahorita pero nosotros no vemos nada en ella, esta normal, igual. Pero ocultamente hay una capa que baja a ella, ese es como el espíritu que entra en ella, que está en ella y en ti. Es eso. Ocultamente, es que con esta vista nosotros no vemos nada, pero ocultamente está ahí, en nosotros, todo esto.

Por ejemplo yo tengo eso, es espiritual, ocultamente, lo vivo por mi familia, por todas las personas, lo que tenemos, la vida nuestra. Que nos ayude el espíritu de la vida y del mundo a cualquier persona, a cualquiera porque eso nosotros lo necesitamos mucho. Porque cuando uno canta y cuando uno piensa primero se busca es al espíritu, porque sin eso no tenemos poder, no tenemos nada de valor, no hay nadie que nos de esa fuerza. Hay muchas personas que no tienen esa ayuda, tienen vergüenza, tienen... están tímidos.

Hablante 2: Esa abuela Alba Lucia tiene cuanto compañera y nunca, nunca yo oí que canta por y yo también tengo cuatro, mi compañera y mi maloca, pero nunca me ayudaba así cantando.

Hablante 1: tienen vergüenza, se debilitan, no pueden, no tienen ese capaz, no tienen fuerza. En cambio ella canta, ahorita tú la vas a escuchar... y tiene fuerza y no hay debilidad, es eso.

STE-021

Garza que hay por acá y orilla de playa y orilla del amazonas, garza dice, ceniza que dice, ese es mi clan. Mi marido mi esposo es clan cascabel porque no puede cazar entre garza así.

STE-022

Yo y mi nombre Pastora Guerrero, dueña de maloca moraurabo. Mi clan es garza, garza ceniza que hay por acá en orilla de rio amazonas. Esposo es clan cascabel.

STE-023

¿Qué es la música para ustedes?, ¿Por qué cantan los ticuna?

Nosotros indígenas Ticuna le gusta cantar, le gusta mucho ese canto porque ese es.

¿Qué tipo de música cantan?, ¿Por qué cantan? ¿Para quién cantan?

Yo oí que cantan cuando hacen pelazón nosotros. Así como mi compañera Alba lucia, hace pelazón que dice y hace todo, pero de música, que baila también tenemos.

¿Con que cantos usted siente que está cantando a través de otros seres?

Nos gusta cantar, nos gusta estar contentos y cuando llega turista, recibir con el canto, al turista le gusta también, es por eso que nosotros cantando.

¿Ustedes cantan para los espíritus o las plantas o los animales, como un mismo lenguaje entre ellos, podría decirse?

Yo canto y el espíritu viene para que yo cante y para que no olvide la música y los cantos, por eso es.

¿Cuál es la música que usted se sabe?

Yo canto todo del palo grande. Canto de la madre ceiba. Y también yo canto del lago. (Audio: STE-024 canto de la madre ceiba)

STE-025

Yo digo que el canto de curupira de madre de ese ser ese que canta conmigo pero el espíritu. Su casa es lejos arriba en la selva, ahí está sentado y el viene y canta conmigo, ese es su canto. Y su casa es lejos y dice mañana usted se va y va estar todo en silencio y nosotros vamos a estar teniendo pena y doña alba va a tener pena porque usted se va.

STE-026

¿Que otros canto usted sabe, hablando de esta capa de la ilusión?

Yo canto todo pero estoy medio ronca, tengo gripa y me duele la garganta pero yo canto toda la música yo la se toda.

¿Qué otros cantos existían en la comunidad?

Todo el canto que se perdió es el canto de taricaya cuando es niña pequeña ve que a su oreja y cuando sale música de muchacha. Pero yo sé todo eso.

Canto de taricaya Audio STE-027

STE-028

¿De qué habla ese canto?

Yo canto porque veo que la niña va a ver su oreja. Y lo que dice en mi idioma es niña y yo voy a cantar porque está lejos donde hay tortuga hay dice que le pica cuando busca le pica esa tortuga que es grande y le saca toda su carne para que solo su escama (caparazón) quede así.

Cuando nosotros hacemos pelazón queda así y se pone palo y está pintando con achiote y con pluma y con todo y hay cascabel para que golpee con eso.

STE-029

Con respecto a los cantos de consejo, estos cantos tienen alguna transformación, por ejemplo al momento que entran los trajes máscara? También se transforman con los cantos? O ustedes quieren transformar a la muchacha a wuoroqui?

Si.

¿Y alguno de máscara de trajes máscara para los macacos?

Si hay, nosotros ya tenemos uno y ya está viejo porque viene gente y se lo pone y lo daña y yo todavía estoy haciendo uno nuevo.

¿Con que canto le gustaría terminar, cual es el canto que más le gusta interpretar?

De muchacha. De pelazón.

¿Cuál es el canto que hacen al momento de transformación cuando toman posesión de estos trajes máscara?

Ese es de muchacha. Pero falta cascabel porque allá en mi maloca tenemos cascabel con palo también. (Audio STE-030)

STE 031

¿De qué hablaba su canto?

Ese es consejo de muchacha, que esa muchacha va a hacer pelazón es el consejo para ella.

Yo digo: cuando su mamá la manda hay que hacer caso porque antiguamente mi mamá hizo pelazón conmigo por eso es que yo sé. Por eso dice: cuando manda la mamá y no le hace caso por ejemplo traer agua, lavar platos, hacer comida y si no le hace caso a mamá ahí es que ella la mete en corral ya. Ahí guardado 3 años, 2 años. Eso es.

¿Esos consejos quien los da? ¿Los dioses?

Si, dios es quien le manda, por eso es que esa pelazón dice viene de yoi.

¿Para qué mas existen cantos?

Cantos de Minga.

¿Y esos son cantos para que de una mejor cosecha?

Si, para que cultive, cuando ya esta desyerbado tiene que cultivar, tiene que hacer minga cuando está aburrída tiene que hacer minga, cuando esta solita trabajando, cantando, rezando a dios para que termine el trabajo rápido. (Audio STE-032)

STE 033

¿Cuál es su nombre?

Josué.

¿A qué clan pertenece?

Tucán

¿Cuál es su función en la comunidad?

La chagra y la pesca

¿Qué cultiva en su chagra?

Plátano, yuca, caña, tomate.

¿Cómo fue que se dedico al canto, quien le enseño?

Yo cuando empecé a cantar me gustaba estar en medio de los adultos aprendiendo, escuchando los cantos y eso me quedo grabado hasta el sol de hoy.

¿Por qué cantan los Ticuna?

Los Ticuna cantan cuando van a hacer una pelazón, cuando van a encerrar la muchacha o cuando van a sacar la muchacha de un año, de dos años que estaba encerrada

¿En qué otras ocasiones cantan, porque los mitos tienen que ser cantados?

Tienen que ser cantados para no olvidar la tradición.

¿Es decir que a través de la música no se olvida? ¿Si es la palabra hablada se puede olvidar?

Si se canta no se olvida porque queda grabado en la mente.

¿Quién les entregó la música a los Ticuna?

Yoi e Ipi.

¿Qué tipo de canciones sabe usted?

En la etnia cocama se cantan otras canciones.

¿En la etnia cocama sienten cuando cantan una transformación? ¿Es decir que los espíritus canten a través de ustedes?

Si. Y uno se siente tranquilo, contento, muy alegre y muy acogido por todos los compañeros que están en la fiesta.

¿En qué momento ocurre la posesión de los espíritus?

En cualquier momento pueden llegar los espíritus, espíritus de plantas o según el canto de uno, también pueden ser de animal.

¿Usted qué tipo de canto tiene?

La retama, la unichita.

¿Qué significa?

Es el canto es para despejar una fiesta que se llama la carnaval, en esa fiesta se canta la retama. (Audio STE-035. La retama)

STE-037

¿En los cocama existe música de transformación?

Después de la retama sigue el borrachito.

¿Ocurre que cuando van al monte ven animales que en realidad son seres humanos?

Si. Yo recuerdo que fuimos de cacería con unos amigos y la verdad no sé si era un tigre o un humano dentro del monte. El compañero cogió la escopeta hacia el animal allá acostado dentro del momento y con la vista hacia uno como para hipnotizarlo a uno y entonces no le dimos tiro sino que salimos corriendo y el animal se quedo ahí. Y no se sabe si fue un tigre o el corrupira.

¿También hay música que cause este tipo de ilusión o que un espíritu llegue y cante a través de ustedes?

Si hay una canción la ayahuasca. (Audio STE-038)

STE 0-40

Mi nombre es Emiliano pinedo Coello, soy natural de aquí de Puerto Nariño. Tengo 70 años de edad y mi etnia es Ticuna del clan cascabel y llevo musiquiando durante toda mi vida desde 16 años de edad. Toda la música que yo llevo es de mis ancestros, de mis abuelos, que he escuchados de ellos y hasta ahorita la conservo.

Principalmente cuando era muchacho aprendí a entonar acordeón y he entonado desde ese momento la música que entonaban los abuelos, todo en dialecto, en lengua Ticuna. Tengo un grupito que presento en las actividades donde me necesitan y ahí me voy a participar en las invitaciones en todos los eventos de los que hace el municipio.

STE-041

¿Por qué cantan los Ticuna?

Porque es natural, para conservar esta música que ya se ha perdido. Me parece que lo que hago yo solamente soy yo el que lo conservo y en la generación de hoy en día la gente nos hace olvidar de todo lo que llevábamos anteriormente de nuestros abuelos y nuestra lengua se está perdiendo y la música y las danzas y todo. Muy poco se conserva.

¿Por qué los mitos Ticuna deben ser cantados?

Es necesario que sea cantado y hablado, hay que tener una persona que enseñe, como un maestro que enseñe a los niños, a los jóvenes y a los adultos que ya han olvidado esa tradición. Eso es falta de instrucción de los que saben, de los sabedores.

¿Usted ha sentido que puede transformarse a través de la música?

Sí, nos trasformamos también con las vestiduras y nos presentamos cantando y danzando. Esa es otra manera de cantar.

¿Usted utiliza diferentes instrumentos musicales, de quien lo aprendió?

De los abuelos

¿Por ejemplo la armónica de quien la aprendió?

También de los abuelos, había un músico que entonaba la armónica y el acordeón también. Pero yo aprendí sin ninguna instrucción de ningún maestro, solo mirando y grabando en mente la música de los abuelos.

¿Qué tipo de música usted canta?

La música de los mitos de los abuelos. De las aves, de los animales, de las montañas y de las muchachas, de cómo les hacen pelazón que es un rito que nosotros tenemos, una fiesta que se llama el pelazón.

Cantamos toda clase de cantos que se refieren a los animales, las aves, las etnias y a los clanes.

¿Usted que clan es?

Cascabel

¿Hay algún tipo de música que nos pudiera cantar con la cual usted sienta que se está transformando a través de la música, que esta como disfrazándose, como cuando se ponen los trajes mascara?

Si.

¿Cómo se llama ese tipo de música?

Se llama la danza del chulo. (Audio STE-042)

STE-043

La explicación de esa música es que pasa el chulo revoloteando en el aire, volando y bailando y le sigue el chulo de cabeza colorada que viene pasando revoloteando y danzando y también le sigue un loro llorón y después un grupo de garzas blancas, un pescado perro y un pescado dormilón, todos vienen bailando.

STE-044

La danza de la tortuga es que un día hubo un cumpleaños en la montaña de una abuela tortuga y la música es esta... (Audio aquí mismo)

STE 045

Trata del cumpleaños de la abuela tortuga, una tortuga de monte que le dicen morrocoy. Un día estaba de cumpleaños y se hace la danza de los seis animales.

¿En qué tipo de música Ticuna utiliza sus instrumentos?

En toda la música, siempre lleva algún instrumento.

¿En qué momentos de la vida cantan los Ticuna?

En la pelazón comienzan a cantar las abuelas cuando sacan a la muchacha del corral

¿En la minga cantan también?

Si, anteriormente cuando no había concesión entonces la minga en vez de bailar normalmente, se aparejaban y yo tocaba el tambor dedicando como un corriente, como las músicas populares y se dedican las canciones a las muchachas para el enamoramiento y para conseguir novia.

Se emparejaban o si no en grupos danzaban en ruedas de varias personas y se reunían a escuchar la música de los abuelos y de las abuelas y entonces ahí aprendieron los demás al traducirse de unos a otros.

¿Qué otro tipo de música sabe usted?

De pesca.

STE-041

¿Por qué cantan los Ticuna?

Porque es natural, para conservar esta música que ya se ha perdido. Me parece que lo que hago yo solamente soy yo el que lo conservo y en la generación de hoy en día la gente nos hace olvidar de todo lo que llevábamos anteriormente de nuestros abuelos y nuestra lengua se está perdiendo y la música y las danzas y todo. Muy poco se conserva.

¿Por qué los mitos Ticuna deben ser cantados?

Es necesario que sea cantado y hablado, hay que tener una persona que enseñe, como un maestro que enseñe a los niños, a los jóvenes y a los adultos que ya han olvidado esa tradición. Eso es por falta de instrucción de los que saben, de los sabedores.

¿Usted ha sentido que puede transformarse a través de la música?

Sí, nos trasformamos también con las vestiduras y nos presentamos cantando y danzando. Esa es otra manera de cantar.

¿Usted utiliza diferentes instrumentos musicales, de quien lo aprendió?

De los abuelos

¿Por ejemplo la armónica de quien la aprendió?

También de los abuelos, había un músico que entonaba la armónica y el acordeón también. Pero yo aprendí sin ninguna instrucción de ningún maestro, solo mirando y grabando en mente la música de los abuelos.

¿Qué tipo de música usted canta?

La música de los mitos de los abuelos. De las aves, de los animales, de las montañas y de las muchachas, de cómo les hacen pelazón que es un rito que nosotros tenemos, una fiesta que se llama el pelazón.

Cantamos toda clase de cantos que se refieren a los animales, las aves, las etnias y a los clanes.

¿Usted que clan es?

Cascabel

¿Hay algún tipo de música que nos pudiera cantar con la cual usted sienta que se está transformando a través de la música, que esta como disfrazándose, como cuando se ponen los trajes mascara?

Si.

¿Cómo se llama ese tipo de música?

Se llama la danza del chulo. (Audio STE-042)

STE-043

La explicación de esa música es que pasa el chulo revoloteando en el aire, volando y bailando y le sigue el chulo de cabeza colorada que viene pasando revoloteando y danzando y también le sigue un loro llorón y después un grupo de garzas blancas, un pescado perro y un pescado dormilón, todos vienen bailando.

STE-044

La danza de la tortuga es que un día hubo un cumpleaños en la montaña de una abuela tortuga y la música es esta... (Audio aquí mismo)

STE 045

Trata del cumpleaños de la abuela tortuga, una tortuga de monte que le dicen morrocoy. Un día estaba de cumpleaños y se hace la danza de los seis animales.

¿En qué tipo de música Ticuna utiliza sus instrumentos?

En toda la música, siempre lleva algún instrumento.

¿En qué momentos de la vida cantan los Ticuna?

En la pelazón comienzan a cantar las abuelas cuando sacan a la muchacha del corral

¿En la minga cantan también?

Si, anteriormente cuando no había concesión entonces la minga en vez de bailar normalmente, se aparejaban y yo tocaba el tambor dedicando como un corriente, como las músicas

populares y se dedican las canciones a las muchachas para el enamoramiento y para conseguir novia.

Se emparejaban o si no en grupos danzaban en ruedas de varias personas y se reunían a escuchar la música de los abuelos y de las abuelas y entonces ahí aprendieron los demás al traducirse de unos a otros.

¿Qué otro tipo de música sabe usted?

De pesca. (Audio STE-047)

Para enamoramiento (Audio STE-048)

STE-049

¿Cuál es la diferencia de cuando usted canta solo a cuando canta con estos instrumentos?,

¿hay alguna diferencia en los cantos?

Si hay diferencia, una alegría que se da que la música queda resonante.

¿Qué instrumentos lleva la música de mitos?

No lleva armónica, lleva uno de este tuto (tambor) que naturalmente se usa para la música de mitos. (Audio STE-050)

STE-051

¿Cómo usted les enseña a sus hijos o sus nietos la música de la cultura Ticuna? ¿Ellos tocan algún instrumento?

No, uno que toca el tambor.

Este año estuve trabajando en la escuela de música municipal. Les enseñé a los niños, trabajé con 18 niños.

¿Usted les enseña la música que usted compone?

Sí, yo compongo la música y la letra.

¿Y qué tipo de música compone usted?

La música que yo canto, yo la compongo.

Vámonos para el putumayo. (Audio STE-052)

Como quisiera ser mi corazón (Audio STE-053)

Canción para la muchacha del clan cascabel que sale del encierro (Audio STE-055) Esta canción es de un profesor que enseña en Nazaret.

STE-056

¿De qué se trata la canción? (Audio STE-055)

La canción dice que yo le dedicaba esa canción al clan cascabel, que yo me hacía presente, que yo era del clan mas rebajadito de todos y que por eso me hacía presente delante de la muchacha de la pelazón, delante de las muchachas que estuvieran ahí presentes y últimamente yo dije que dedica esa canción a todo el público que estaba ahí presente en la fiesta. Luego volví y repetí lo mismo otra vez. Son canciones cortas que los Ticunas a veces cantan largo pero es la misma repetición. Por ejemplo yo siempre escucho a la abuelita Pastora, ella canta tres o cuatro palabritas y ella repite y repite porque las canciones Ticuna son cortas. Pero lo que Lucia canta esas si son canciones larguitas, eso yo no me lo he podido aprender

porque son largas y además yo siempre le digo a ella que me enseñe y ella nunca me quiere enseñar nada.

¿Pero esta canción se la enseñó ella?

Esta canción que yo canté estaba en un casete que grabamos en Nazaret, esta canción es de un profesor que enseña en Nazaret, esta canción es de él y con la grabadora yo iba escribiendo y escribiendo hasta que me la aprendí, porque no son largas.

STE-057

¿Cuál es su nombre?

Leonardo Agüe Cuello del clan Paucara, soy de la etnia Ticuna y tengo 62 años

¿Usted qué hace?

El trabajo que más me gusta es la agricultura y la pesca.

La canción que yo canté es una canción dedicada al clan cascabel, hay dedique canción que fue sobre mi persona. El clan cascabel cuando está maduro él es color amarillo y por eso me hago presente delante de la muchacha de la pelazón y a las muchachas que están presentes en la fiesta y todo el público presente en la fiesta.

STE-058

¿Estas canciones funcionan como una medicina para el alma, para ahuyentar a los espíritus?

Si, para eso son esas canciones.

¿Pero existen espíritus malos?

Nosotros tenemos la creencia que en tiempos muy remotos cuando los primeros Ticuna que existieron hacían fiestas de pelazón, invitaban a los chamanes, antiguamente si se practicaba mucho la chamanía.

Hay una historia que un dueño de fiesta de pelazón era chamán y el dijo a su mujer que le cuidara a las dos hijas pequeñas y la que estaba guardadita para la fiesta. Y él recomendó que cuidara y no dejara salir a ningún lado a las muchachas y la gente ya estaba ahí en la fiesta, en el primer día.

Y las dos niñas dijeron vamos a ir a mirar por el camino por donde se fue nuestro papá a mirar lo que él va a traer. Y el viejo ya estaba bien al fondo de la selva y era un chamán de esos buenos que hoy en día ya no existe más esa gente. Fue y trajo lo espíritus de la selva, de los cerros y cuando ellas sintieron que el papá venía con los espíritus y venían haciendo bulla como en medio del viento y estaban muy cerca, una de ellas se subió a un árbol y la otra se metió al monte y quedo escondida y la que estaba en el árbol del susto se cayó al suelo y cuando la vinieron esos espíritus el papá les ordeno a los espíritus que la mataran porque ella no tenía que estar allá y los espíritus se la llevaron y se la comieron.

Cuando llegaron a la maloca, la hija que se salvo también volvió después del papá. Ya en la noche la mamá se dio cuenta que le faltaba una hija, empezó a buscarla y el viejo le dijo que estaba muerta por su culpa porque no las cuidó bien. La mamá empezó a llorar y amenazó con matar al viejo.

En ese tiempo todas las fiestas de pelazón eran así, era como peligroso porque nadie podía mirar eso. Donde tenían a la muchacha encerrada, donde la pintaban, los espíritus estaban

ahí pero con el cuidado de muchos curanderos y muchos chamanes, ellos tenían que cuidarla para que no se la comieran, porque eso era así.

¿Y todavía pasa eso?

No, hoy en día ya no.

¿Por qué?

Porque ya no hay gente que trabaje con los espíritus.

¿Y aquí hay chamanes?

Pues dicen que hay, pero de esos mentirosos. Pero en ese tiempo si todo era vivo y hasta se le aparecían a uno esos diablos.

¿Y a usted le ha pasado algo así?

Pues en este lado donde hay gente uno no siente nada de ruido. Pero yo llegue a creer que si existen esos espíritus de la selva fue en un tiempo por allá en el 86 cuando estábamos haciendo helipuertos por el lado del putumayo, estamos haciendo el ultimo helipuerto y cuando terminamos nos pusimos a molestar, a golpear bamba a ver quién nos contestaba por allá. Y como a 300 metros había una hilera de Ceibas y desde allá nos contestaron y después como a 20 metros estaban golpeando encima del agua en una quebrada y nosotros mirábamos pero no se miraba nada. Y el motosierrista nos dijo no se pongan a molestar aquí. Y nosotros estábamos todos asustados y no mirábamos nada. Al rato vino un ventarrón fuerte y el motosierrista dijo que esa era la tal curupira porque él llevaba mucho tiempo por ahí trabajando y conocida todo eso. Donde está la selva virgen ahí es donde están los espíritus malos la madre monte que dicen.

¿Y la curupira es buena o mala?

Pues, mala.

STE-059

Yo soy clan ardilla, cascabel, andan en bejuco y cogen estepa y pepita cae y hacen collar para uno, para bailar y vuelvo a cantar (Canto...)

STE-060

¿Cuál es la importancia de cantar los mitos?

Porque a uno le gusta. Yo canto en mis sueños, toda mi familia canta así cuando me despierto me pongo a cantar. Mi mamá era así, le gustaba cantar, le gustaba la pelazón.

¿Qué tipos de canciones hay?

De paujil, de clanes. Y cuando sacan la muchacha, en la pelazón la mamá le canta a ella.

Cuando nace el niño, cantan y con el nombre de clan y dicen, ya lo bautizó. Se bautiza los niños para que no se enfermen y vallan creciendo y en un año le hacen cumpleaños.

¿Ustedes cantan para prevenir enfermedades y los que ingresen los malos espíritus?

Si.

¿Todavía hay cantos para perforación de orejas?

Para perforación de oreja también se canta, para los niños pequeñitos.

¿Usted ha sentido que cuando canta esta poseída por los espíritus de las plantas o los animales?

Sí, yo canto todo del clan. Puede cantar el guacamayo, paujil, paucara, todo animal que está aquí volando o en la tierra la serpiente, el tigre, puede cantar.

¿Hay cantos de Joi e Ipi?

Si los clanes tienen canciones y los vaca también pueden cantar, ustedes son clan vaca.

¿Nosotros?

Sí, porque no son Ticuna. Los Ticuna tienen clan desde que nacen, pero ustedes todos son de clan vaca.

¿Usted enseña cantos a sus nietos?

No, muy poquito yo les enseño porque ellos no entienden casi. Ellos no pueden así como yo.

¿Y usted como aprendió los cantos?

Yo aprendí de mi mamá, cuando está encerrado para la pelazón uno esta allá solita y repite y repite los cantos hasta que se los aprende.

¿Usted sabe canciones de todos los clanes?

Sí, yo sé canciones.

¿Cuántos clanes hay?

Artos, no se sabe ni cuantos.

¿Qué dice la letra de los cantos de los clanes?

Esta es un canto de paujil... (Canto....) es el paujil raspando el chontaduro, buscando su comidita ahí.

STE-061

Canto del arendajo.

STE-062

¿De qué se trata este canto (STE-061)?

Del arendajo, cuando hacen nido, llora por sus hijitos, porque al gavián le gusta comérselos. El mete mano y le jala las criaturas. Llega la mamá a buscar sus criaturas y no están, el gavián se las comió, entonces la mamá llora.

¿Cuándo cantan este tipo de canciones?

En la pelazón.

STE-064

Canto de tristeza.

STE-065

Estos cantos se cantan en la maloca, muchas personas cantan canciones de los clanes.

STE-066

¿De que trata esta canción (STE-064)?

De un pajarito que está en un palo y si usted golpea el palo el pajarito grita, porque se asusta. Ese pajarito vive lejos y cuando la gente viene de regreso y lo escucha, dicen ya vamos a llegar a la casa.

STE-067

Canto de pajarito wiwero.

STE-068

Es de un pajarito azul que vive en comején y está llorando. Se llama wiwero cha.

STE-070

¿Cuál es su nombre?

Rosa Mira Moran. Ticuna. Clan aruca.

STE-071

¿Para usted que es la música?

Canto

STE-072

Es una canción del guacamayo (STE-071) los guacamayos comen la pepa del azaí, que ellos están ahí amontonados y que cuando ellos comen es que la pepa del azaí ya esta negra.

Cuando ellos comen de allá arriba cae el alimento y los otros animales abajo lo comen. Así mismo les dedica a las muchachas de la pelazón para que también el espíritu del árbol ese penetre en ellas.

STE-073

Canto del ave paujil.

STE-074

Ella dedicó esa canción al ave paujil. Ella dijo que el paujil es un ave negro y ella lo dedico a mucha gente que esta allá presente en la pelazón. Después ella dijo el color negro porque el come también las frutas que cuando se maduran son negras y que el ave está ahí porque se alimentan del fruto de las palmeras.

STE-076

Canto a las tortugas.

STE-077

Canto dedicado a las tortugas. Las tortugas son un símbolo cuando se le hace las fiestas a las niñas o a los niños para la orejiada, eso es lo especial. Solamente se les mete en un palito el casquito del morrocoy y se le adorna con una lanita que el gavilán tiene en el cuerpo y con eso toda la gente baile. Eso es dedicado más que todo a los niños.

Ella estaba cantando que cuando el morrocoy sube por una loma en medio del ventarrón ósea un viento fuerte, que eso viene contra el cuerpo de la criaturita y que el cuerpo este

protegido y que el espíritu de la criaturita penetre en el espíritu del morrocoy porque tiene una vida muy fuerte. Puede estar enterrado, puede haber un palo caído encima de él y él no se muere. Por eso le dedican esa canción a les criaturitas para que tengan vida larga y no se enferme así no más.

STE -079

Yo soy nación aguaí. Esa es mi raza, ahora yo voy a cantar primero del agua y una niña.
(Canto...)

STE-080

¿Con respecto a su trabajo como chaman en la comunidad usted qué piensa de la música, como actúa la música en su trabajo?

Se hace ayahuasca primero.

¿Usted hace la ayahuasca?

Aquí tengo jengibre y ajo, renaquillo, y todo.

Cuando usted, un doctor es aprendiz del viejo que te sopla aquí, usted ya está viniendo. Boa, gente, animales de toda clase, si en forma que usted mira televisión, da miedo, ese es el dueño del palo. Y con eso cuando hicieron maldad a la gente esa es su gente, 100, 200 soldados y todos los animales también, entonces al quitarle a todos su alma, también está el diablo porque el diablo se está llevando niños grandes y pequeños y abuelos, se los está llevando y usted despierta y esa es su alma que se están llevando allá.

Cuando usted despierta como esta? Ya con dos veces que usted trabaje ya está sentado comiendo dos tres cucharadas y en una semana ya se va ir. Ese es el poder de nuestros abuelos paternos, ahorita eso se acabo también. Ese es mi cuento de mí y la gente de aquí me trata de doctor porque nadie sabe eso.

¿Qué tipo de música usted trabaja para hacer la transformación y este proceso de curación y del proceso del chamanismo?

Primero cuando era aprendiz, hay los entes cantaban para uno porque querían tumbarlo a uno, te quieren llevar como un borracho. Y así canta (Canto...) para avisar dice, para traer sus abuelos que saben más que el.

STE-081

¿Con respecto a la música cuando usted está trabajando en las curaciones y las practicas de chamanismo, usted ha sentido que cuando canta es poseído por un espíritu que canta a través de usted?

Si, entra.

¿Usted empieza a cantar y lo posee u espíritu?

Si, después cuando uno se levanta ya del sueño, lo sana y usted ya no está durmiendo (Canto...)

STE-082

¿Con que tipo de cantos siente usted la posesión, que sienta que se transforma a través del

sonido?

Respuesta incomprensible (canto...)

STE-083

Canto.

STE-084

¿A usted le ha pasado que se encuentre con un tigre y que realmente no lo sea sino que otro ser tomó posesión, pasa algo así con la música como en la pelazón cuando se ponen los trajes mascara?

Sí, ellos primero cantan como cuando están con una persona bravos y entonces allá pasa el nombre de uno, que yo voy a hacer esto. Eso tiene el tigre también, el tigre dice así: Canto...

STE-085

¿Qué significa lo que estaba cantando?

Ese es que canta igual como yo que aprendí ayahuasca.

¿Cómo aprendió usted?

Con mi padrino, en la madrugada el dice ahijado venga a probar café y es amargo porque no tiene dulce, no tiene azúcar. Pero no va a ser todas las veces solo por la madrugada.

¿Cómo se convirtió en chaman de la comunidad?

Yo solo, pero eso es tiempo, cuando no hay cacería, no hay pueblo. Sino así solo viviendo en una casa y otro por allá y otro lejos y nadie sabe. No es como ahora, porque si aquí hay aprendiz que quiere aprender y usted lo llama pero está tomando y aprendiendo después enciende cigarrillo con fosforo.

Mi padre era chaman y mi abuelo también.

¿Su hijo ahora va a ser chaman?

No, nadie queda. El chaman debe escoger al sucesor porque no es una persona cualquiera.

¿Qué características tiene que tener el chaman?

Bueno lo que pide uno, cuando quiere madrugar es venga acá y va tomando y así va un mes, dos, tres meses. Y más bien un joven que no tenga mujer, tiene que ser soltero.

¿Cuál es la canción que más le gusta cantar?

Dice así: canto...

STE-086

Estamos hablando con doña Albita del espíritu de otro ser que permite que puedan cantar bien y tener un mejor sonido. Toy na arui yae

¿Qué significa Toy na arui yae?

Es otro espíritu de otro ser que penetra a uno para que tenga buen sonido y para que tenga ese valor y que la música se escuche, porque sin eso no hay ningún sonido bueno y también no tiene ningún sentido de nada el canto que se le canta.

Es como si uno de pronto se grita, no. Entonces ahí al entrar con este otro y la persona que de pronto el conoció, esa música ese se escucha, la persona le escucha nuevamente y tiene

que recibir la fuerza de ese espíritu, donde dicen “la capa” eso es lo que empieza ya a tener esa fuerza de cantar, para que suene bien la música y también para que conozca las palabras y lo que se dice ahí en esa canción. Entonces es importante conocer eso.

¿Y la palabra capa como se traduce en Ticuna?

Esta capa en nosotros en Ticuna es Toy na, pero hay otra palabra, capa es nachamu. Algo que lo cubre a uno, lo tapa.

STE-087

Por ejemplo unos pájaros que cantan en la mañana y empiezan canten y canten y entonces ahí está ese dice werina ay, que cuando están cantando como un humano cuando canta, pues entre varios se canta entonces ae wiyae hay dos palabras wiyae es cantar, ae es tomar, tomar chicha, tomar masato.

¿El pora del niño va creciendo, crece a través de la música? ¿Ese pora ese principio energético que los hace fuertes a ustedes, lo están haciendo crecer a través de los cantos?

Si, nosotros tenemos que tener valor, valorar esa fuerza ese pora. Tuna me runacata pora. Me quiere decir le gusta y tiene que hacer fuerza para seguir aprendiendo esa música y seguir enseñando a otro, para que el otro aprenda y conozca de ahí lo que está escuchando porque eso suena y siente alegría y también siente el movimiento.

Cada música tiene movimiento y tiene también un algo que le hace sentir una alegría que cuando no cantas queda como silencio, como triste o aburrido porque no tiene como escuchar algo lo que le llega al ser de la persona. Eso es eso.

STE-088

El canto va a ser del clan paujil que se encuentra con el otro clan, porque el clan es ave y se encuentra con otro ave que le trata como hermano, primo o prima si es mujer y que se saludan ellos porque se encuentran y luego ya al otro momento ya no están más. Y ellos se dedican ese canto en ese momento a ellos para que al próximo que regresan, vuelvan otra vez y se encuentran y que la otra regresa y que también ella le trae otra música como un recuerdo que lleva el otro. Ó la deja y se va y no vuelve más.

Entonces hay otra persona hay que no le parece bien y entonces a esos les dedica también, el clan tigre o el clan cascabel, el clan arriera y le dedica ahí mismo eso. Esa es una instrucción que tienen que recibir de los que están ahí. Por ejemplo en una fiesta ritual que les cantan, mañana vamos a demostrar eso como es. Canto...

STE-089

¿Al final cuando ustedes terminan los cantos que se dicen?

Eso que dice yiu, es un término una palabra netamente Ticuna que pronunciaban nuestro abuelos para decir que terminó ese canto. Esa canción que cante (STE-088) es del clan paujil que se encontró con el plan tucán, entonces ella le dice en este momento te encuentro hermana y yo te dedico este canto porque por primera vez nos estamos encontrando acá en este lugar y en este momento nos damos un saludo grande, nos damos una felicitación porque nos encontramos acá en este lugar donde le hago escuchar esta música dedicada a mi

clan y a tu clan.

Yo mañana no estaré más. Mañana saldré para otro lugar y ay va estar la embarcación donde yo me embarco, que yo me voy, ahí está el escalón donde me voy a subir y voy a entrar ahí. No sé si te encontraré o no te volveré a encontrar. Tú eres clan tucán y te gusta estar en el racimo de asaí y allá te llama el calor del sol, allá cantas porque tú eres tucán. Allá te mantienen, allá se mueve tu cabeza con tus canciones como clan tucán. Avisando el bien que nosotros necesitamos.

Entonces ahí dice como dedicando a la mamita: mamita, mamita, tú me estas mirando, me estas escuchando de pronto te da vergüenza que yo estoy cantando aquí al encontrarme con esta compañera de clan tucán. Si te da vergüenza mamá, no tengas pena de escuchar que estoy cantando porque mañana no estaré más y ni la otra. Aquí se va a escuchar silencio y solamente vas a escuchar esta voz y este sonido de esta canción que le dedique a ella, porque soy clan paujil, mañana no me vas a escuchar mas ni tampoco me vas a ver.

¿Y al final de las canciones, en esa parte hablada, que dice usted?

Mohe heche que es muchas gracias. Y ahí ya termina. Y luego yiu que es el término de la música.

STE-090

Con respecto a la música usted canta en dos tonalidades, siempre empieza una parte grave y luego tiene una parte aguda. ¿Por qué son esos cambios de tonalidad?

Es para que no sea un solo sonido, entonces ese tono tiene que ser bajado, otro al alto, como para descansar uno al momento que uno canta, porque también uno se siente como vacío, casi no suena, entonces uno trata de buscar alzar la voz que uno canta.

¿Es la misma frase que se repite?

Si es la misma frase que se baja y se le sube el sonido. A veces cuando uno canta parece que uno queda en seco, entonces hay que buscar donde puede sonar.

Ahora nos enseñan que para cantar uno, hay que tener una práctica de sonido en uno, entonces como nosotros nunca tenemos esa fuerza de práctica, de tener un sonido para que salga rápido, nos falta. Entonces eso es lo que uno trata de buscar para bajar y subir. Porque si no se hace así suena como un solo sonido un solo ritmo.

STE-091

Hay otra canción que dice del clan tigre y con el clan cascabel.

¿Y Qué significa la letra?

Significa que ellos también se encuentran como hermanos, como primos hermanos y tiene que haber un respeto entre esos dos clanes. Entonces como es clan tigre y con el clan cascabel se hace conocer el color.

¿Qué significa el color?

Significa que él como clan cascabel es casi parecido al clan tigre, lo que significa ahí es que tienen que tener ese, como decir... que son casi igual ese clan.

¿Por qué se canta a los animales?

Se dedica al clan. A los animales porque así se distingue, así se tiene en su ser. Es dedicado

a las aves a los animales para que conozca que ahí hay como una integración de tener ese cariño al otro clan.

Dedicado al clan que vive en la selva, de que se alimentan, como están, que hacen y como la humanidad le siente.

¿Puede decirse que ustedes están divididos en dos, mitad ser humano y mitad animal?

De los animales que lleva el clan. Ahí debe haber un sentido de respeto, aunque es ave, no es humano como uno. Pero uno siente ese cariño.

¿Pero usted no se siente como ave?

No, solamente el pensamiento que se siente que sea como eso. Pero uno como humano ya no le penetra a uno, sino el solamente al sentir y ellos también como los animales pues que son como ave. Tener esa unión de querer de un respecto.

¿En sus sueños o en su canto usted puede transformarse en otro ser, en un animal o en un pájaro?

No, eso cuando hacen así es cuando ellos se trabajan ya con las plantas, tomar el líquido de un árbol para que se incorpore y mitad sea humano y mitad lo que trabaje con él.

¿Usted lo ha hecho alguna vez?

No, pero lo que yo si tengo es la realidad espiritual, de la vida espiritual, del pensamiento que nosotros trabajamos para que nos pase nada, es a través del pensamiento del creador de nuestro uune.

¿Existen cantos de uune?

Si, de uune existen porque ese es el más importante que nosotros tenemos que hacer vivir.

¿Uune como se traduce?

Como una vida buena y esa es la fuerza del creador, porque nosotros hemos venido en nuestro origen que nos crearon. Primero no existíamos y no éramos nada, tanto ustedes. Entonces cuando ellos ya nos crearon con el huitto, el sagrado huitto, por eso el huitto nosotros lo queremos mucho al huitto.

STE-092

Buenas tardes, mi clan es cascabel y mi nombre pues es las semillas que están ya sacadas de la capa que tiene y cuando las ponen en un lugar a negrear las semillas y ese es el nombre que me pusieron, por eso me llamo tanuná, de las semillas oscuras. Ahora, mi nombre occidental con el que me bautizaron en la iglesia, mi nombre es Alba Lucia Cuellar del Águila.

STE-093

¿Uune es el padre creador?

Uune es la vida sagrada que viene del padre creador.

¿Hay música sagrada de él?

Si, antiguamente los abuelos que ya están muertos ellos daban enseñaban, ellos corregían a la gente, a sus hijos, para que ellos conozcan el respeto de los días de trabajo, que uno no tiene que dañar por ejemplo un árbol, uno no hay que cortar. Y que llegue el día que es día sagrado donde no tienen que trabajar fuertemente.

Desde el principio del mundo, de la vida de nosotros nos enseñó que teníamos que respetar

todo; los arboles, los animales. Que los arboles no tenían que cortar porque habían unos árboles que eran el alimento, que eran la vida que nos dio para nosotros seguir hacer crecer bien eso, para que la vida crezca bien, sin ninguna enfermedad y para que la salud de uno sea sana. Entonces hay cantos que dicen; un día vamos a mirar ese lugar sagrado. Si uno no conoce y no respeta nunca se mira ese sitio tan hermoso y tan bueno, donde no se va a mirar las cosas de este mundo y que seguimos continuando con esa vida y para que la persona que acepta eso, que viva bien y que tenga vida larga.

¿En qué ocasiones se cantan esos cantos de Uune?

Esos los cantan en momentos como por ejemplo ahorita que se esta acercando el día del divino niño Jesús, que va a nacer, que va a llegar. En este tiempo ya casi no los canta, sino que cantan otros.

¿Entonces estos tipos de cantos son cristianos?

Si, de una cristianidad que tienen que cantar. Pero enseñando a la gente como a los hijos, ahí se canta, en ese momento se canta. Antiguamente aunque lo abuelos no sabían leer ni escribir ellos lo sabían.

STE-094

Canto Uune.

STE-095

Dice que tenemos que conocer el lugar sagrado, el lugar muy hermoso donde se va a mirar no lo que vemos aquí, sino otro sitio donde no vamos a morir, no vamos a sentir tristeza, porque solamente es uune, solamente es sagrado donde nosotros vamos a ver ese respeto y ese cariño y que nunca vamos a ver otra cosa, que no vamos a pasar por otro lado sino a eso no más. Y que donde hay alegría en todo momento. Donde dice taae es la alegría es la palabra alegría, y donde dice Uune solo ese es Uune.

Uune es padre creador, nutapa, joi. ¿Hay algún canto para nutapa?

Donde dice nutapa porque él dice era clan tigre.

¿Pero a nutapa se lo comió un tigre, no?

Si, el mismo tigre se lo comió por dejar esa niña en la selva, eso fue un error grande, eso era como un castigo.

STE-097

Canto del tigre.

STE-098

Amarillo, clan cascabel, las semillas son color amarillo y el otro es un árbol donde es clan tigre donde llevan el árbol muy grande, se llama chiguano, ese es el árbol de tigre. Ese árbol tiene una aleta de altura, entonces el clan de tigre tiene color bonito, siempre se pinta de negro y de color amarillo, pero él es muy peligroso para uno como humano. Cuando uno quiere ir a trabajar en la selva uno tiene que estar muy pendiente de eso, si uno mira huellas, mas se tiene cuidado porque está cerca el tigre y el árbol que está ahí, ahí es que mas viven porque

siempre se acercan a su mismo árbol, el árbol es color como chocolate como color beige el árbol.

Entonces por eso el canto se dedico al color de esos dos, del clan tigre y el clan cascabel. ¿Cómo se dice color en Ticuna?

Namatut

STE-099

Es color amarillo y el otro es como color beige el árbol, donde están cercan los tigres, donde ellos quieren estar, y es muy peligroso porque ellos se esconden cuando ven a la persona que está por ahí caminando. Pero es un lugar solo, un lugar virgen y es como peligroso. Entonces el otro clan tiene que dar ese ejemplo para que no haga ese peligro al otro, porque el también es persona buena y a al también le gusta cantar, le gusta estar en paz con la otra persona y sobre todo con el mismo clan que llevan porque son como familia.

¿Qué tiene la música que es tan importante?

Porque uno lo sabe, uno lo vive y uno nació con ese conocimiento. Por ejemplo hay personas que no cantan y hay personas que si cantan y les gusta coger instrumento, por ejemplo a mi hijo le gusta el piano y la guitarra y todo ese sonido, a él le gusta tocar eso, él nació con ese don de conocer. Yo por ejemplo yo nací con eso a través de mi madrecita que me trajo al mundo, ella supo cantar, sabia contar las historias.

¿Todo lo que usted sabe se lo contó ella?

Si ella me conto eso en el momento de trabajar, en el momento que ella hacia algo, ella decía mira hija esto fue así, esto de aquí de nuestro principio de la vida, de nosotros, del mundo, ellos empezaron a cantar, el dijo para que la gente también aprendiera eso, dedicar la música hacia lo que ellos empezaron a formar eso, entonces eso mi mamita contaba y cuando ella cantaba yo quería aprender como ella, me gustó.

¿Cuántos cantos usted se sabe?

Yo sé muchos, se cantos de Uune, cantos del sol y la luna, cantos de los animales particulares, cantos de clanes, de pelazón, de ritual sagrado, de la hermana de joi, de mohuacha que ella canto del trabajo de ella, tenía que contar a toda la gente para que la gente después de la muerte de ella siguiera trabajando.

STE-100

Canto de mohuacha.

STE-101

¿Ese que dice, de que se trata?

Ese dice, antes que yo me muera, la gente está tratando de buscar trampa para yo no existir mas, pero si la gente de verdad me tiene mal para que no existo, que busque la palma de la chamvira, ella trabajo, ella pidió eso, eso que me haga entonces yo me meto allá y ahí me aplasto. Me aplasto ahí y así que se aprovechen de sacar mi flauta para que puedan cantar con eso.

Entonces así yo termino y así no volveré más acá, pero quiero que me busquen esa palma,

me aplasto y esas palmas tienen hojas largas y se mueven cuando el viento cae. Ahí se sentará mi espíritu y de ahí votará la bola de chamvira para abajo para que la humanidad siga trabajando. Eso dice ese canto.

STE-102

Canto

STE-103

¿Ese de que se trata?

Primero habla el sol que él es muy orgulloso porque él es una persona muy fuerte. Por eso dice yo soy el sol y yo soy muy fuerte, cuando dice pora, quiere decir muy fuerte. La gente lo quiere mucho porque bajo su reflejo la gente trabaja, aun la gente artesana mujer u hombre, trabaja en la chamvira y la chamvira se seca en su reflejo y la gente le quiere porque hace bien y alumbra por todo lado y la gente trabaja y hay claridad para la gente pueda pasar muy bien bajo su reflejo.

¿Ese es el mito del sol?

Si, mito del sol. Entonces luna contesta, le dice; yo también soy fuerte y yo también soy hombre, yo también valgo porque en esa oscuridad tan grande que nadie puede ver cuando yo no alumbro, es oscuro. Pero cuando yo doy mi luz alumbro allá y la gente se siente feliz porque en esa sombra que yo muestro en el medio de la oscuridad la gente se siente feliz, ahí se sienten contentos porque hay claridad para que ellos puedan pasar sus momentos de alegría en la noche con sus compañeros, con sus amigos. Y yo también valgo, yo valgo porque yo doy esa luz en el medio de la oscuridad. Y yo también soy fuerte y también me quieren a mí, le dice al otro.

STE-104

Cuando por primera vez él se retiró de este mundo para ir a estar a donde ahorita está él. Él estaba normal como uno, porque el primero fue un hombre, la luna fue un hombre y entonces después que el comió..., bueno la historia es así: él se salió a las 3 de la mañana de la casa donde él vivió, porque le bañaron la cara con zumo de wito y por eso le dio pena de estar en la casa y se fue, entonces por allá camino otra persona y le escuchaba que él cantaba solo en el medio de la selva. Él sintió que la cara estaba negra, ya él no era como cuando estaba en la casa, entonces él cogía las mejores hojas y se limpiaba la cara, pero ni así se limpió la cara, entonces él dijo... (Canto). Él cogió la hoja y se empezó a limpiar y la frotaba en su mano y le dijo: hoja te convertirás en un pájaro negro y te irás y la sopló y voló el pájaro negro. Cogió otra hoja y empezaba... (Canto).

Cogió la hoja y la sobaba y le dijo te irás como ave negra y que la humanidad se alimente de ti y el ave voló y cuando ya hizo volar tres hojas con las que se había limpiado la cara y los hizo convertir en aves, ahí salió a correr y encontró un árbol de papaya que tenía un hueco, un árbol grande y él se metió ahí y se fue para arriba y nunca más volvió donde la familia, se fue del todo. Y cuando ya estaba por allá, porque en el primer tiempo solo había el reflejo del sol porque la luna fue después y cuando se anochecía todo era oscuro, no había nada de

claridad.

Entonces una noche salieron sus hijitos de la casa que él dejó y entonces dijeron abuela ¿Por qué la noche es tan clara? Entonces se pusieron a mirar hacia arriba y dijeron abuela mira, estamos viendo una cara, esa cara que está allí, él es el papá de nosotros. Entonces eran tres y dijeron hermanos vamos a buscar flechas y vamos a flechar esa cara y cogieron las flechas y empezaron a lanzarlas y las flechas se quedaban arriba y los niños gritaban ¡abuela! Y la abuela no les hizo caso y entonces para arriba todos los tres niños.

Esa es la estrella mayor que nosotros decimos, hay otra que está cerca, otra al lado y otra donde se oculta el sol, esos son los tres hijos de la luna. Esos tres hijos de la luna son las enseñanzas; uno de ellos es la hora que tenían los abuelos antiguamente cuando conocían la hora, el otro es la enseñanza, la guía de la familia de una niña cuando ya tiene 11 años para que sus mamás estén pendientes de ellas. Entonces ellos miran arriba y cuando la estrella está más cerca del papá luna, entonces hay ya está pendiente de la niña y la mamá debe estar pendiente de la niña porque la estrella que está allá cerca de la luna está peligrando a la niña porque ya va a llegar su tiempo de ser señorita. Entonces dice cuando esa estrella está más cerca de la luna, cuídate, ten mucho cuidado. Esto es algo muy sagrado.

No vas a abrir tu boca, ni va a saber tu hermano ni tu papá, solamente tú y tu mamá van a saber, nadie más. ¿Cómo lo vas a hacer? Si tú te sientes algo, no vas a contárselo a nadie, solamente te levantas y vas a guardarte en un lado donde no te van a mirar hasta que yo como mamá me voy a dar cuenta donde tu estas. Esto es algo muy respetado, muy sagrado que ni tu papá se va a dar cuenta, ni tus hermanos, ni otra familia, ni nadie. Allá te voy a encontrar envuelta para traerte a la casa.

Esta es la enseñanza de este mito de la luna y el sol. Para mí era muy importante, me gusto cuando mi mamá me decía eso. Porque la historia la contaba y luego cantaba y decía lo que hacía.

STE-105

Este es el canto de la fiesta de una niña cuando ellos la encierran por primera vez en un lugar sagrado que es donde está la vida uune, la vida sagrada. Esa niña pura como hoy en tiempo dice de la niña virgen, la niña sin mancha.

Yo le voy a cantar en donde la dejan, porque la dejan ahí, que hace la muchacha ahí, cuánto tiempo la van a dejar ahí a esa niña que guardan para su fiesta ritual que le van a hacer. Esa niña cuando salga de allá, va a ser una niña muy responsable y si se casa y si tiene compañero, ella va a ser una buena mamá, va a ser una mamá que se va preocupar por sus hijos y va a ser una mamá muy responsable de su vida. (Audio STE-106)

STE- 107

Ese canto dice que cuando le llega su primer tiempo de pubertad a esa niña, la meten allá en ese lugar especial donde ella va a vivir durante un tiempo y ella ahí va a trabajar. Trabaja hamaca que es para ella misma cuando este afuera, es donde ella va a dormir con su compañero y cuando ella tenga hijitos le va a servir para estar con ellos ahí. También en ese lugar ella trabaja los bolsos que le sirven para llevar lo que necesita porque ella va a ir a trabajar la

chagra y luego cuando ella regresa de traer fruta y todo lo que necesita para la casa. Luego ella trabaja las seguranzas y todo lo de su vestimenta que ella se va a poner cuando ella va a estar fuera en medio de todos sus invitados. Hay va a quedar más limpia y pura y eso va a servir de protección para toda la gente que la acompañe en ese momento.

STE-108

Respetando a su gente que la acompaña, y esa protección que ella tiene cuando está guardada. Es cuando sopla el tizón y suelta la primera palabra, cuando le echa al árbol humo y esa es una cura y sostiene la salud de ella y de toda la gente que le acompaña. Cantamos sobre la gente que entra y le acompaña en la fiesta.

¿Qué animales entran, cuales son las ruedas?

Esta la rueda que significa el mundo. El primero que sale es el macaco, el va a mirar que hace la gente y cuando el regresa es que ya está todo listo para empezar la fiesta de la muchacha. Cuando ellos entrar la gente debe estar pendiente dentro de la casa de conocimiento y la gente que está afuera. Ellos son varios son como 30 mascararas que entran, grillo, colibrí, el árbol charapillo, el hombre madre viento, los que atraviesan sus vestimentas, un pájaro negro que es el tucán, otro naranja que es el paujil, son varios.

¿Cuál es el sentido de que entren todos esos animales?

Ellos vienen a acompañarla, a visitar a esa niña y a entregar su buena energía y dejar su bien.

¿Cuándo entra el macaco fuerte y tiene el miembro es para tentarla?

Sí, pero entonces en la realidad antiguamente eso no lo hacían. Hoy en día en otro pensamiento de otra gente, ya lo hacen. Pero la naturaleza de nuestra enseñanza no fue así, porque todo esto es respetado, esta gente no es gente de burla, ni de amenaza, esta gente no tiene que demostrar lo que no vale, ellos tienen que demostrar el bien para la muchacha y la enseñanza para esta niña que sale y que toda persona la respete.

El que aviso en el mismo momento que entró fue un hombre quieto, un hombre que demostró su ejemplo y su vivencia para que a esa niña no le pase nada, que esa niña salga bien porque esa niña va a ser persona de mucha caridad, de mucho amor, de mucho respeto a los demás.

STE-109

Ahora voy a cantar lo que dedico esa mascara de mico boqui blanco que enseñó a la humanidad las canciones para continuar con ese aprendizaje que el llevo hacia la gente. Porque la niña que le enseñó estaba tejiendo sedaso por allá sola, entonces el sedaso no lo termino rápido, entonces la niña dijo como quisiera que tú fueras humano y que fueras allá a esa fiesta y me trajeras comida porque tengo hambre. Y él dijo si tú tienes hambre pinta mi cara, pinta mi cuerpo y mi colita y yo me voy, la muchacha lo pinto y se fue y llego allá a la agrupación de gente que estaba cantando y bailando y cuando la gente lo vio se preguntaba quién será este muchacho extraño que se vino a meter junto a nosotros, traigan bebida para darle. Y entonces él tomo la vara del cascabel, del instrumento y empezó a cantar.

STE-110

Canto mico boqui blanco.

STE-112

Canto del macaco

STE-113

¿El que le dice a ella?

El entra rápido y quiere hacer daño rápido, quiere sacar todo lo que hay y busca rápido a la niña que está guardada y a la mamá y a otra gente para hacerle daño, entonces la gente le da consejos a él para que baile tranquilo y que no saque el nido de la muchacha, que todavía no es hora para que él se meta allá y que respete. Y si tiene mucha hambre, que ahí está el árbol de milveso y que busque un grillo grande para que coma.

Este es un lugar muy sagrado que tu y la gente deben respetar. Después lo hacen bailar con la muchacha para que él le dé su fuerza, su pora, su energía.

STE-114

El colibrí es un espíritu sano, puro y por eso entra a visitar esa niña y hace esa purificación.

¿Eso en qué momento de la pelazón es?

Es después de que entra el macaco. Ese canto es diferente, ese dice así: (Audio STE-115)

STE-115

Canto del colibrí.

STE-116

Canto Clan paujara.

STE-118

¿Cuál es su nombre?

Angélica Auhé, etnia Ticuna y clan paucara. Cultivo la chagra.

STE-119

Canto de la lombriz.

STE-120

La historia es así: Una muchacha aprendió a hacer chagra cuando tenía 9 años hasta los 15 años. Entonces se fue sola a la chagra y cuando estaba cultivando, apareció un muchacho cerca de ella, entonces ella se enojo y le pregunto quién era y que necesitaba y porque estaba donde ella estaba trabajando. Y ella dio la espalda y cuando volvió o través ya el muchacho no estaba más y lo buscó por todo lado. Y cuentan que cuando él se desapareció se incorporo en ella, se metió en su cuerpo pero ella no se dio cuenta y en ese momento se regreso a su casa.

Al otro día se fue otra vez y al poco tiempo ella sintió algo en su cuerpo y se estaba embarazando y se preguntaba que tenía y se puso a afligirse y se sintió mal y se puso triste. Y la

mamita le pregunto que tenia y porque estaba triste y le dijo que la veía diferente. La niña le contó todo a la mamá y ella le dijo porque no avisó, porque no le contó a su padre.

Entonces la muchacha ya empezó a notarse su embarazo y se engordo. Sus hermanos y hermanas la tenían mal, porque se embarazo así no mas, sin ningún compañero y sin entrega de un esposo a ella, porque en aquel tiempo todo debía ser un acuerdo de papa y mamá y los abuelos y luego los tíos.

La muchacha ahí daba vergüenza y hacia dar pena, entonces la muchacha se fue de la casa y se mantenía en la chagra, triste y comiendo fruta y caminaba la selva y los bosques porque no podía volver a su casa. Y cuando estaba caminando en la selva encontró una mata de borugo para comer y pensaba como le gustaría comer esa fruta pero tenía a quien mandar para que le bajara una y cuando ella dijo eso, de su vientre le respondió su hijo, mamá tienes hambre y quieres comer fruta, yo soy tu hijo yo te hago ese favor.

Ella dijo tengo hambre y soy abandonada de mi casa. Entonces escuchó: mamá haga 10 capas de pona grandes, esos son unas vasijas para comer y las puso en fila y luego se sentó y salió su hijo y le dijo donde está la fruta, búscame un garabato y yo te voy a bajar toda la fruta. Y la muchacha le decía que bajara mas frutas y se fue alejando y dejo a su hijo y empezó a correr porque estaba asustada y llego a una casa y pedía que la ayudaran porque todo lo que yo tenía en mi cuerpo ya salió pero eso no es mi hijo. Y la gente tomo tabacos y la empezaron a soplar y la pusieron arriba de la maloca. Y escuchaban que venía diciendo mamá, mamá y la gente estaba pendiente para pegarle con palos. Cuando llego le empezaron a lanzar palos y piedras y le dijeron que se fuera porque no tenía mamá. Y todo lo que le lanzaban se le pegaba al cuerpo y no lo mataban entonces cantaba... (Canto).

Decía dios, dios, me quieren matar, pero yo no me muero. Ustedes tienen escondida a mi mamá y yo la estoy viendo allá arriba escondida y me están engañando. Ustedes son mis tíos pero me tienen mal, si me quieren matar busquen cascara de achapo, quémela y recojan la ceniza, luego la riegan en mi cuerpo para que se destroe. Y la gente busco la ceniza y así acabo, así se fue él. Esa es la historia de la lombriz mama.



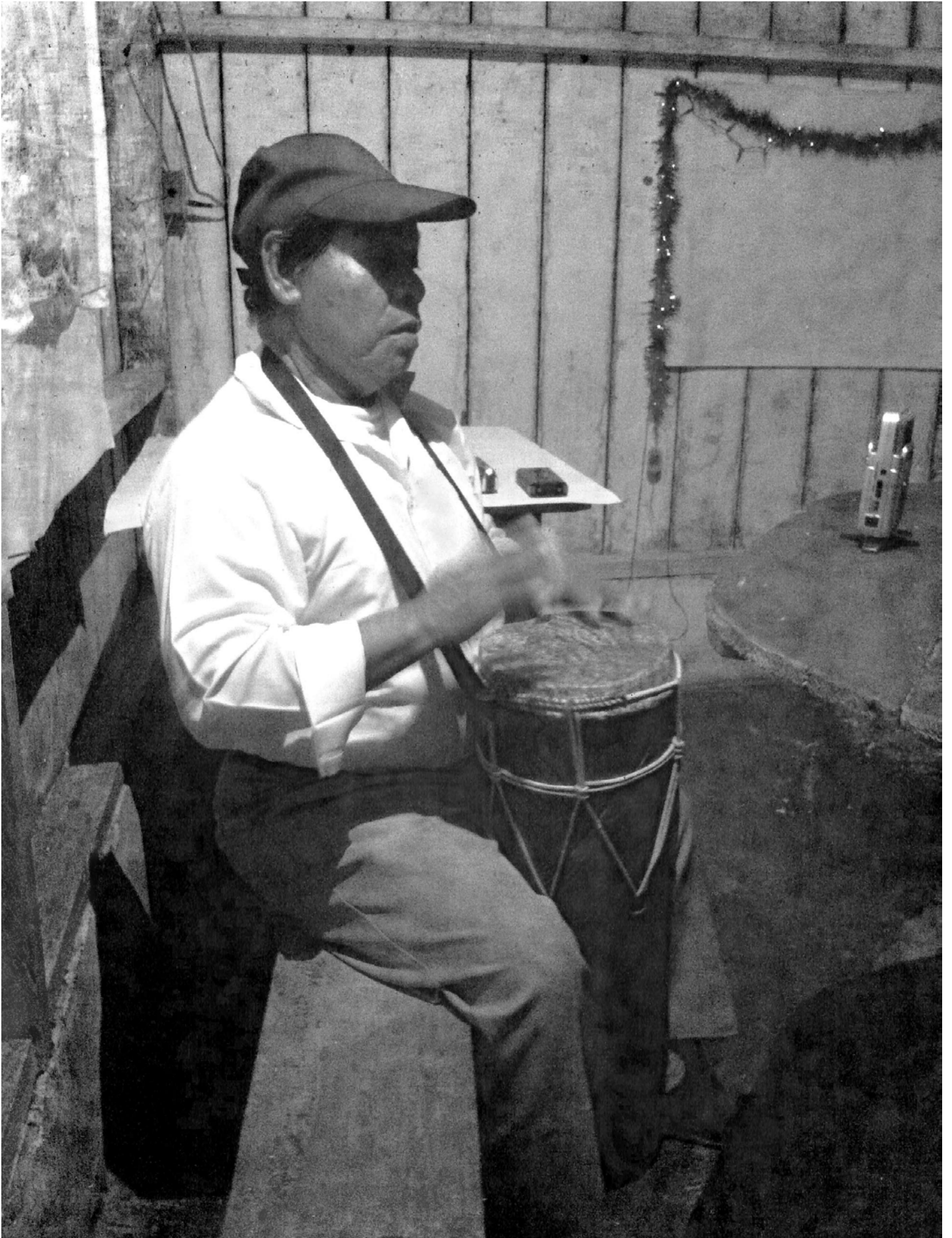
UNIVERSO

VISUAL



Río Loretoyacu, Puerto Nariño





Emiliano Pineda Clan Cascabel

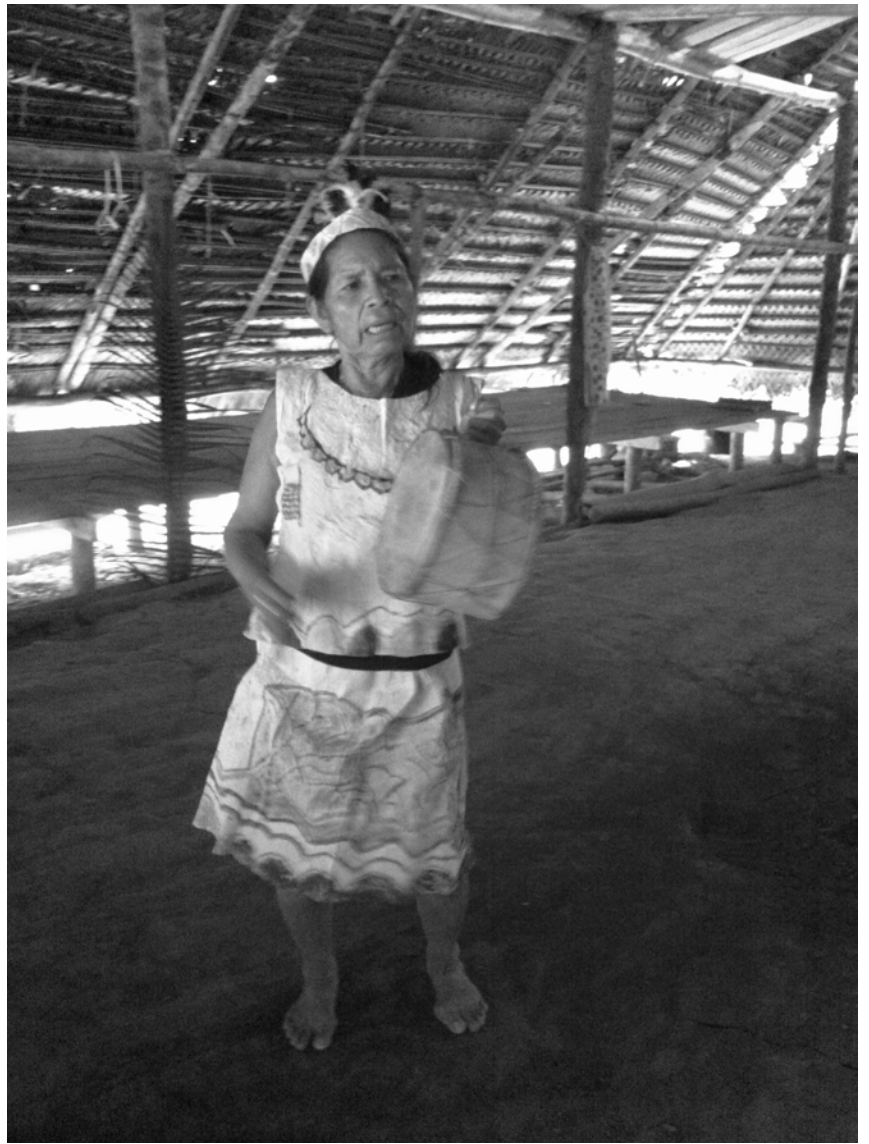


Abuela Pastora Guerrero Clan Garza



Río Amazonas





Angelica Ahué Clan Paucara



Preparando el ritual de Woreküchiga



Alba Lucía Cuellar Del Águila, Clan Cascabel



Caminata en la selva



Preparación de casabe



Instrumentos musicales:

Bastón sonador

Maracas

Dulaina

Taricaya

Falutas

Firisai

Tambor tutú



Ritual De Worekühiga



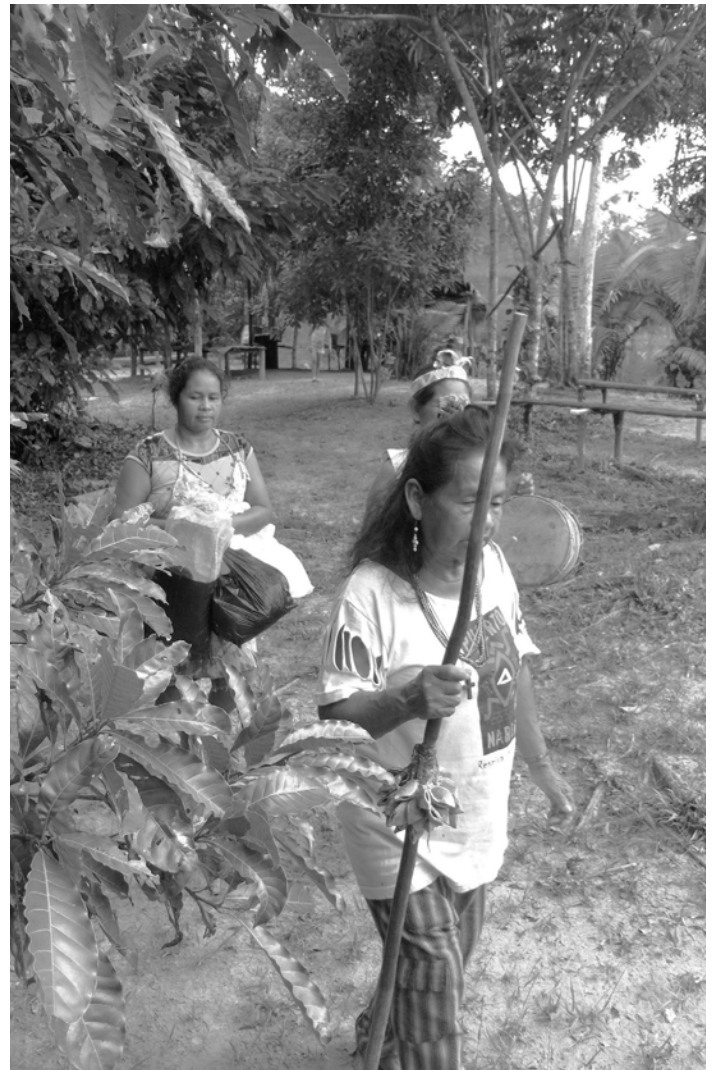


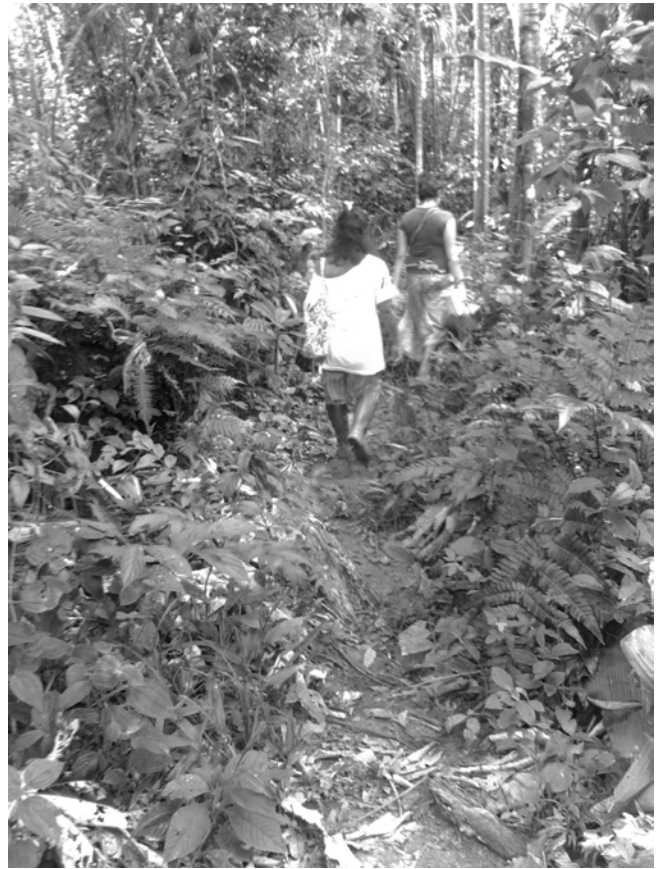


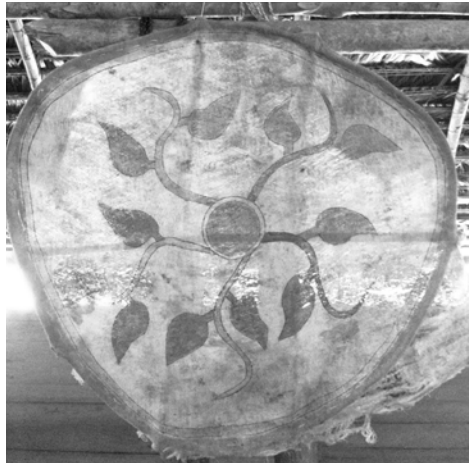
Maloca Ticuna de Puerto Nariño



Ruedas y enmascarados del ritual Woreküchiga







Rueda Ticuna





Puerto Nariño, Amazonas Colombia











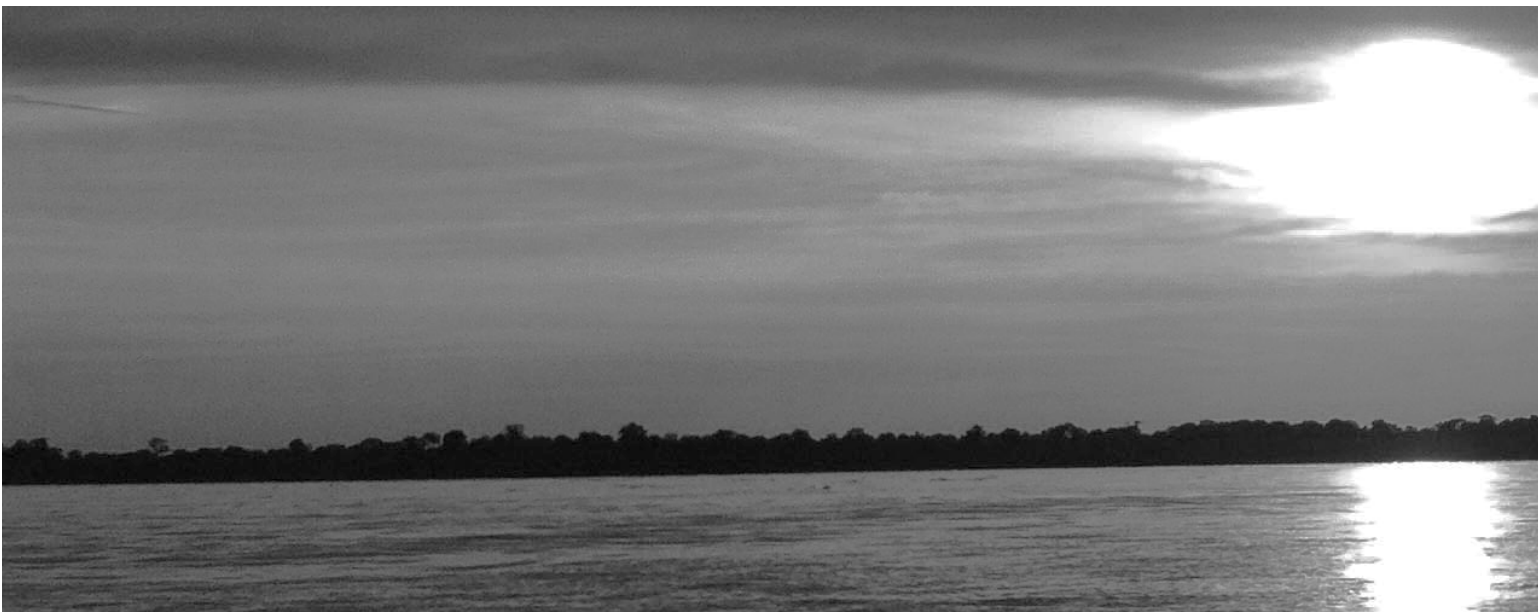
Entrevistando a Doña Albita

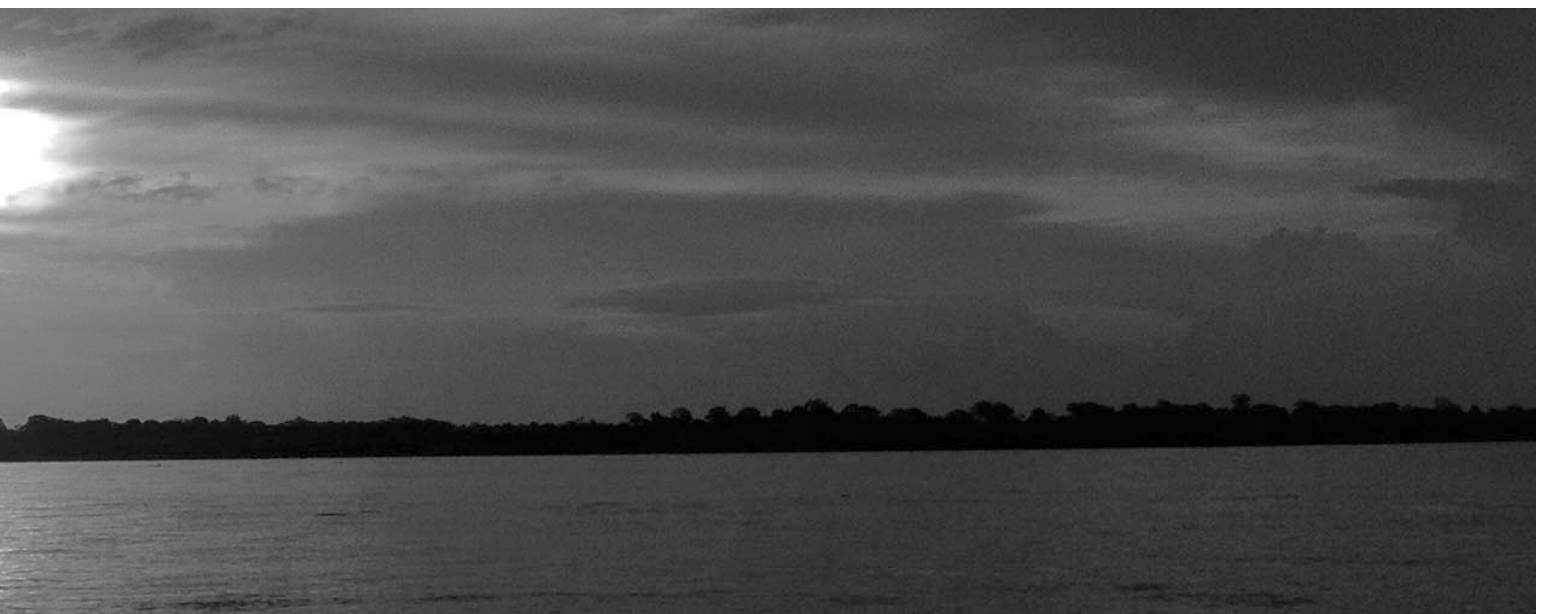


Ritual Woreküchiga











Lulo silvestre





Tejiendo palma para maloka

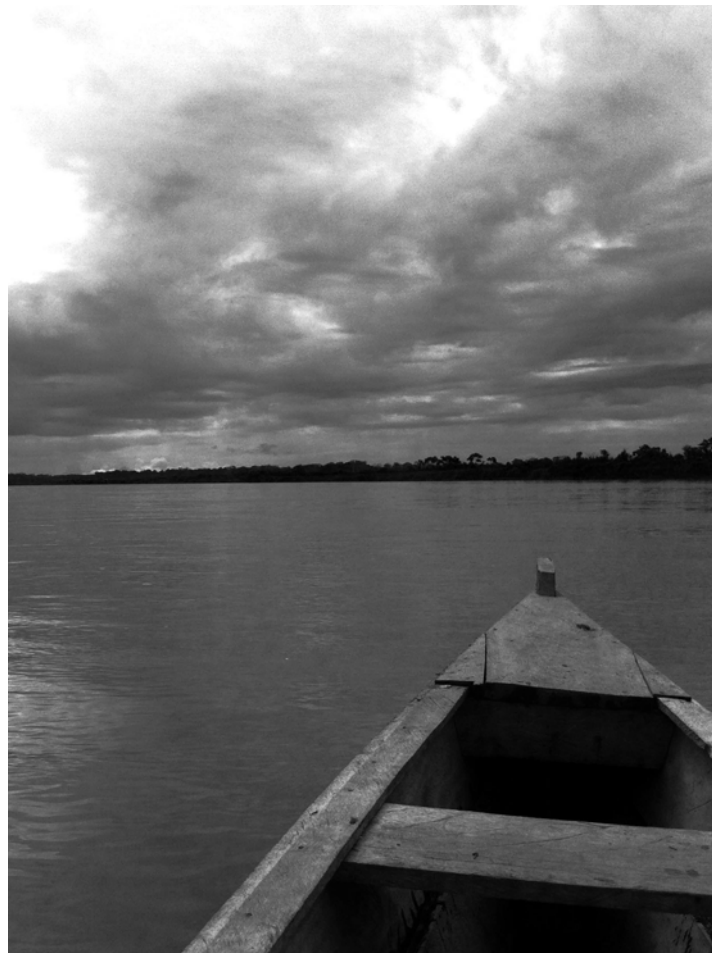






Baile de los enmascarados





Nieta de Doña Albita





REFERENCIAS





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



REFERENCIAS

- Acosta Muñoz, L. E., & Zoria Java, J. (2012). Conocimientos Tradicionales Ticuna en la agricultura chagra y los Mecanismos Innovadores para su protección. En *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas.*, 417-433.
- Albert, B. (1985). *Temps du sang, temps des cendres. Représentation de la maladie, Systeme rituel et espace politique chez les Yanomami du sud-est (Amazonie brésilienne)*. Thèse de Doctorat. Paris: Université de Paris X-Nanterre.
- Alonso, A. (2012), El color de los sonidos, en:
<http://www.lacarnemagazine.com/sinestesia-sonido-color-sentimiento-kandinsky/>. Consultado el 18 de septiembre de 2015.
- Aretz, I. (2007). *América Latina en su música*. México: Siglo XXI.
- Bachelard, G. (1997). *Epistemología*. Barcelona: Anagrama.
- Bataille, G. (2011). *El erotismo*. Segunda edición. . México: Fábula Tusquest Editores.
- Becquelin, A. (1993). Temps du récit, temps de l'oubli. En A. B. Molinié, *Mémoire de la tradition* (págs. 21-50). Nanterre: Société d'ethnologie.
- Billault, A. (2013). *La Grecia Antigua en 100 palabras*, Barcelona: Paidós.
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J. (1997). El Aleph. En J. L. Borges, *Ficcionario: Una antología de sus textos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bravec de Mori, B., & Seeger, A. (2013). The Human and Non-human in Lowland South American Indigenous Music. Obtenido de *Ethnomusicology Forum*:
<http://www.tandfonline.com/toc/remf20/current>
- Cairo, C. (2003). Analogía, mito y ritual: Perspectivas sobre el Yuruparí, En: *Revista Virajes [En línea]*, Vol. 2, N. 1, año 2003, Págs. 164-185. [Fecha de consulta: 21 de febrero de 2015]. Disponible en:
<https://naturalezaculturaypoder.files.wordpress.com/2012/12/del-cairo-2003.pdf>.
- Camacho, G. (2006). *Música y memoria*. En C. N. Artes, *Catálogo histórico de producciones fonográficas.*, México: Conaculta.
- _____ (2011). *Los universos sonoros en las culturas matriciales de México*. En *Arte indígena y dilogo cultural*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Camacho, H. A. (1995). *Nuestras caras de fiesta*. Bogotá: Tercer Mundo.
- _____ (1996). *Magüta, la gente pescada por Yoí*. Bogotá: Tercer Mundo.

- _____ (2000). *Historias de los abuelos de Moruapu*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- _____ (2002). Impacto del poblamiento sobre los grupos amazónicos del trapecio amazónico colombiano. En D. G. Ardila, *Control Social y Coordinación: un cambio hacia la sostenibilidad amazónica*. (pág. 206). Bogotá: Universidad de Colombia.
- _____ (s.f.). Reflexiones sobre el impacto del poblamiento del bosque húmedo sobre la población autóctona: el caso de los tikuna del trapecio amazónico colombiano. Bogotá.
- Cámara de Landa, E. (2004). *Etnomusicología*. México: Ediciones ICCMU.
- Campbell, J. (2009). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carretero, R. (2012). *La comunidad trashumante y hospitalaria como identidad narrativa*. México: El Colegio de Michoacán Fideicomiso “Felipe Teixidor y Monserrat alfau de Teixidor”.
- Carretero, R., & León, E. (2009). *Indigencia trashumante. Despojo y búsqueda de sentido en un mundo sin lugar*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Carrillo, C. (2008). Hacia una antropología compleja. Carlo Severi y la antropología de la memoria. *Inter.c.a.mbio* [En línea]. Año 5, n. 6 (2008), 63-84 ISSN: 1659-0139. [Fecha de consulta: 20 de mayo de 2013].
Disponibile en: <http://es.scribd.com/doc/68130888/cesar-carrillo#scribd>
- Cesarino, P. (2011). *Oniska – poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo, Editora Perspectiva/ FAPESP.
- _____ (2013), *Quando a terra deixou de falar – cantos da mitologia marubo*. (Organização, apresentação e tradução) São Paulo, Editora 34.
- Charbonnier, G. (2006). *Entrevistas con Claude Lévi-Strauss*, Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Chaumeil J.P. (1997). Les os, les flutes, les morts, Mémoire et traitement funéraire en Amazonie’, *Journal de la Société des Américanistes*, 83:83-110.
- Choquevilca, A. L. (2011). Sisywaytii tarawaytii. Sfflements serpentins et autres voix d’espirts dans le chamanisme quechua du haut Pastaza (Amazonie peruvienne). *Journal de la société des Américanistes*. Publié avec le concours du centre nati, 179-222.
- Davidson, Jane W. (2001). “The rol of the body on the production and perception of solo vocal performance: a case study of Annie Lennox”, *Musicae Scientae* 5/2, pp. 235-56:250.
- De la Hoz Melo, N. (2005). *Baile de Tusi, da le boa al arcoiris: Rito, relaciones sociales e identidad de la etnia Andoke, medio río Caquetá*. Amazonia Colombia: Ediciones Uniandes.
- De la Hoz, N., García, P., Castro, C., & Ruiz, S. (2007). *Diversidad Biológica y cultural del sur de la Amazonia colombiana. Diagnóstico*. Obtenido de http://www.corpoamazonia.gov.co/files/planes/biodiversidad/diagnostico/AMAZONIA_C3.pdf
- Dehouve, D. (2010). *Un ritual de cacería: el conjuro para cazar venados de Ruiz de Alarcón*. En *Estudios de Cultura Nàhuatl* [En línea]. Vól. 40, pp. 299-331. [Fecha de consulta: 20 de enero de 2015]. Disponible en: <http://www.danieledehouve.com/images/articles/dehouve-conjuro.pdf>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002a). *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

- Deleuze, G. (2002b). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1992). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.
- Descola, P., & Pálsson, G. (2001). *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas*. México: Siglo XXI
- Donald T., Gregor, T. eds. (2001) *Gender in Amazonia and Melanesia: An exploration of the comparative method*. Berkeley: University of California Press.
- Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. . Barcelona: Anthropos.
- Echeverry, J.A. (1993). *Tabaco Frío, Coca Dulce, Premios nacionales*, Bogotá: Colcultura.
- Estrada, J. y Gil, J. (1984). *Música y teoría de grupos finitos 3 variables booleanas (con un resumen en inglés)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Fadel Daschieri, B. E. (2011). *Música de Jurupari. Um Ensaio sobre Sonodidade e Transformacao*. Dissertacao apresentada ao Programa de Pós-Graduacao em Antropologia da Univesidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtencao do Grau de Mestre em Antropologia. Niterói: Universidade Federal Fluminense Programa de Pos-graduacao em Antropologia.
- Fajardo, G., Torres, W. (2013). *Los Ticuna*. [Fecha de consulta: 12 de enero de 2013]. Disponible en: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/antropologia/amerindi/ticuna.htm>>
- Feld, S. (1994). *Sound and sentiment. Birds, weeping, poetics, and songs in Kaluli expression*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Fundación Terranova (2007). *Magütagü arü wiyae- Cantos Tikunas*, Bogotá: Mincultura-Terranova.
- García, M. (2010). *Sonidos del Rafue. Articulación de una comunidad Uitoto del Amazonas colombiano a través de la música*, Tesis de Maestría en Música (Etnomusicología), Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México. < http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/ARRYHQAECNF9KU2UC8R9NB-2MCC8PE8D7MTAE8VEYS6PXTXI9C8-43928?func=find_b&request=sonidos+del+rafue&find_code=WRD&adjacent=N&local_base=TESO1&x=46&y=18&filter_code_2=WYR&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3=>
- Gebhart-Sayer, A. (1986). *Una terapia estética. Los diseños visionarios del ayahuasca entre los shipibo-conibo*. En *América Indígena*. Vol. XLVI, núm.1, págs. 189-218.
- Gennep, V. (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.
- Godwin, J. (2000). *Armonías del Cielo y la Tierra: la dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- González, M. (2005). *Sobre el estudio de la música como hecho cultural*. [Fecha de consulta: 17 de mayo de 2012]. Disponible en: WWW.HUMANAS.UNAL.EDU.CO/COLANTROPOS/
- González Varela, S. (2010). *Antropología simétrica dentro del ritual de la capoeira Angola en Brasil*. En *Revista de antropología iberoamericana*, 3-31.
- González, S., & Camacho, G. (2011). *Reflexiones sobre Semiología Musical*. México: Escuela Nacional de Música-UNAM.
- Goulard, J.P., *La metamorfosis ritual: La identidad religiosa en la Amazonia*. En *Revista Colombiana de Antropología*, Volumen 48 (2), julio-diciembre 2012, Bogotá, pp. 15-37. [Fecha de consulta 24 de septiembre de 2014]. Disponible en: < <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105026884002>>
- _____ (2009), *Entre Mortales e Inmortales. El ser Ticuna de la Amazonía*.

Instituto Francés de Estudios Andinos.

_____ (1994), Los Ticuna. En S. Fernando, & F. Barclay, Guía etnográfica de la alta Amazonia. Ecuador: FLACSO-IFEA.

Goulard, J.P., Karadimas, Dimitri (2011). Masques des Hommes. Visages des Dieux. París: CNRS.

Greenberg, J. (1987). Language in the Americas. Stanford: Stanford University Press.

Guzmán, A. (Miro Púu) y James, A., (2003). Masá Bëhkë Yurupary: Mito Tukano del origen del hombre, Bogotá: Ed. Zahir.

Heidegger, M. (1985). Arte y Poesía, México, Fondo de Cultura Económica.

Híjar Sánchez, F. (2009). Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México. México: Consejo nacional para la cultura y las artes.

Hill, J., Chaumeil, J.P. Eds. (2011). Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America. Lincoln: University of Nebraska Press.

Hugh-Jones, S. (2007). La palma y las Pléyades, Iniciación y cosmología en la Amazonia noroccidental. Bogotá: Universidad Central.

Hugh-Jones, C. (1979). From the milk river: spatial and temporal processes in Northwest Amazonia, Cambridge University Press, Cambridge.

Houseman, M. y Severi, C. (1992). Naven ou le donner à voir. París: CNRS/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Ikhwan en Godwin, J. (2000). Armonías del cielo y de la tierra. La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia, Barcelona, Paidós.

Ikhwan, (1978). The Epistle on music of the Ikhwan al-Safa, Tel-Aviv University.

Jaramillo, N. (2015). Infinitos puntos entre el si y el no. Perceptos difusos en la creación musical. México, Tesis para optar por el título de Maestro en Composición, Universidad Nacional Autónoma de México, en prensa.

Juillerat, B. (1995). L'avènement du père. Rite, représentation, fantasma Dans un culte Melanesien. Paris: CNRS Editions.

Kandinsky, W. (1989). De lo espiritual en el arte. La nave de los locos, México, Premia Editora.

Kohn, E. (2002). Infidels, Virgins and the Black-Robed Priest: A Back Woods History of Ecuador's Montaña Region. En Ethnohistory, vol. 49, núm. 3, pp. 545-582.

Lagrou, E. (2007). Identidad y Alteridad desde la Perspectiva Cashinahua. Amazonia Peruana, Tomo XV, N. 30, p.p. 211-237.

Landaburu, J. (1993). Du changement de nom de certains lieux. Péripéties de la reconstruction d'un univers religieux amazonien. En A. Becquelin, & A. Molinié, Mémoire de la tradition (págs. 145-159). Nanterre: Societé d'ethnologie.

Leach, E. (1970). Lévi-Strauss, antropólogo y filósofo. Lévi-Strauss (1970), El oso y el barbero, Barcelona, Editorial Anagrama.

Lévi-Strauss, C. (2011). La vía de las máscaras, México, Siglo XXI.

_____ (2010), Mitológicas. Lo crudo y lo cocido. México, Fondo de cultura económica.

_____ (2008), La alfarera celosa, Barcelona, Editorial Paidós Ibérica.

_____ (2002), Mitológicas II: De la miel a las cenizas, México, Fondo de Cultura Económica.

_____ (1992), El pensamiento salvaje, México, Fondo de Cultura Económica.

_____ (1992), Historia de Lince. Barcelona, Anagrama.

_____ (1971), Mitológicas IV. El hombre desnudo, México, Siglo XXI.

Lima, T. (1996). O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. En Mana, 2(2), Rio de Janeiro: Museu Nacional, pp. 21-47.

Luna, L.E. (1992). Icaros: Magic Melodies among the Mestizo Shamans of the Peruvian Amazon. En Langdon, J. y Baer, G. (coordinadores). Portals of Power: Shamanism in South Ame-

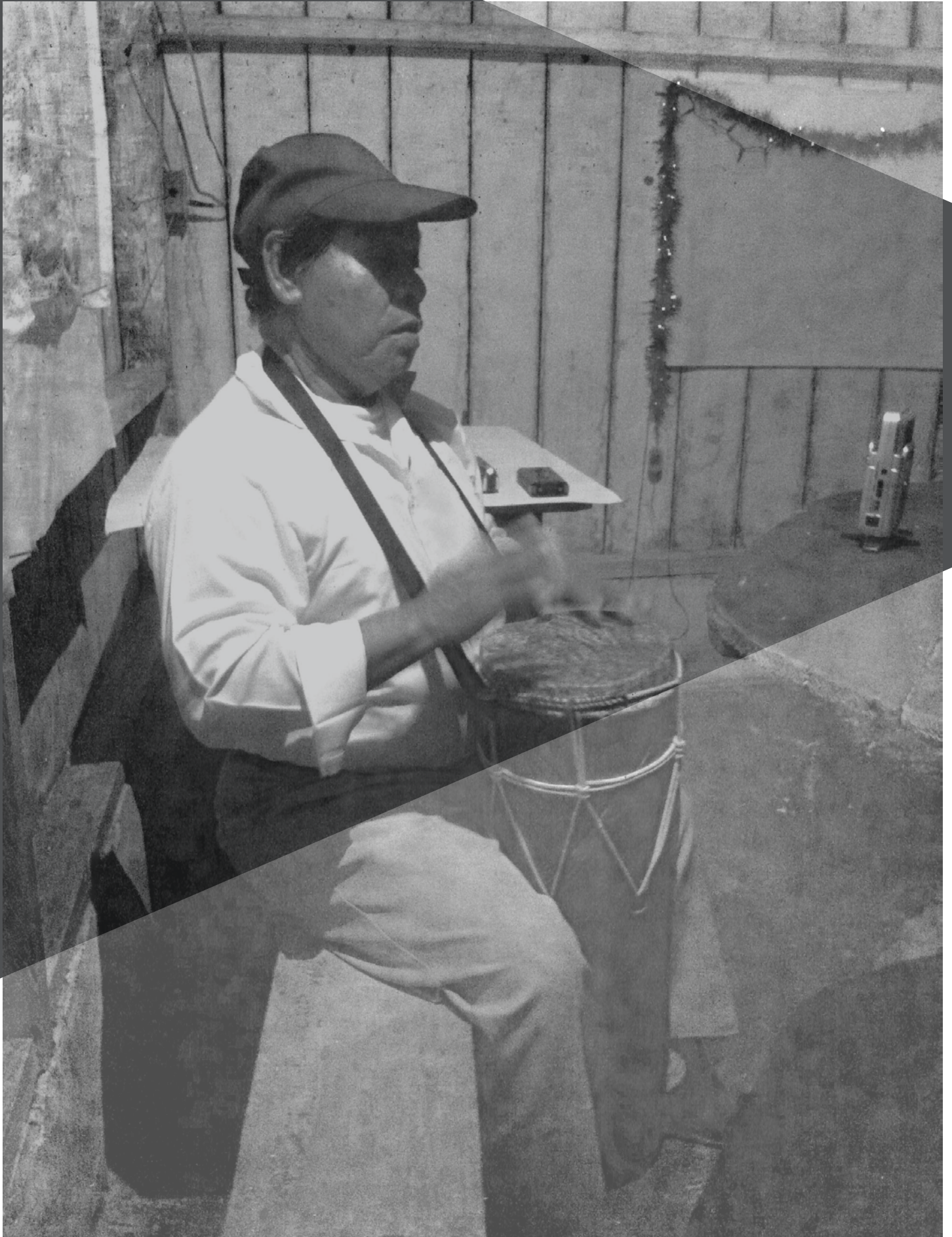
- rica. Albuquerque: University of New Mexico Press, págs. 231-253.
- Malinowski, B. (1972). Los argonautas del Pacífico occidental. Comercio y aventura entre los indígenas de la Nueva Guinea Melanésica, Barcelona: Ediciones Península.
- Martínez, I. (2007). Eduardo Viveiros de Castro: De imaginación, traducción y traición. *Anales de Antropología*, 239-262.
- Martínez, R. “El sajjra en la música de los jalq’a”, en BAUMANN, MAX PETER (ed.). *Cosmología y música en los Andes*. International Institute for Traditional Music. Frankfurt am Main: Vervuert, 1996, págs. 311-322.
- Matarezio Filho, E. T. (2014). Por que cantam os Ticuna em falsete? Congresso Internacional de Americanística. Perugia, Italia.
- Mendoza, Y. (2013). La influencia de la lingüística en la etnomusicología en México. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Menezes, B. R. (2004). *Etnomusicología no Brasil: Algumas tendências hoje*. Antropologia em primeira mão [en línea]. Programa de pos graduacao em Antropologia Social. Universidad Federal de Santa Catarina. N.1. Florianópolis. ISSN 1677-7174. [Fecha de consulta: 27 de abril de 2013]. Disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/203433230/Etnomusicologia-No-Brasil#scribd>>
- _____ (1999). *A musicológica Kamayurá, para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Editorial DA UFSC.
- Merriam, A. (1990), *Antropologia della musica* (Pallermo: Sellerio, 1990); Ed. Orig.: *The Antropology of Music* (Evanston, Illinois: Norwestem University Press, 1964).
- Meyer, L. B. (2005). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Música.
- Mondragón, C. (2009). Encarnando a los espíritus en la Melanesia: La innovación como continuidad en el norte de Vanuatu. En P. Fournier, C. Mondragón, & W. Wiesheu, *Ritos de paso. Arqueología y antropología de las reliiones*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Montemayor, C. (2001). *La literatura actual en las lenguas indígenas de México*. Editorial Universidad Iberoamericana.
- Montes, M. E. (1991). *Los cantos tradicionales entre los ticunas (informe final)*. Bogotá: COLCULTURA/ICETEX.
- _____ (2002). *Libro guía del maestro, Materiales de lengua y cultura ticuna*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- _____ (2004). *Morfosintaxis de la lengua tikuna*, Colección Lenguas aborígenes de Colombia, series descripciones. Bogotá: Universidad de los Andes, CCELA-CESO.
- _____ (2006). *Historias de San Martín de Amacayacu*. Documentos CESO. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Morales, J. E. (2014). *Las fuerzas sanadoras de los sonidos y vibraciones armónicas*. New York: JEM productions.
- Nieto, V. (2003), *La forma abierta en la música del siglo XX*, Programa de maestría y doctorado en música, Escuela Nacional de Música, UNAM, http://www.analesiie.unam.mx/pdf/92_191-203.pdf
- Nimuendajú, C. (1952). *The Tukuna*. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology.
- Nunn JA, Gregory LJ, Brammer M, Williams SCR, Parslow DM, Morgan MJ, Morris RG, Bullmore ET, Baron-Cohen S, Gray JA (2002). *Nature Neuroscience* 2002, 5(4):371-375.
- Olmos, M. (2011). El arte indígena en el discurso nacional. En G. Camacho, M. Ruíz, V. Hernández, D. Magaloni, A. Gómez, C. Torrents . . . M. Dalton, *Arte Indígena y diálogo cultural* (pág. 11). México: CONACULTA.
- _____ (2011a), *El chivo encantado. La estética del arte indígena en el noroeste de México*,

- México, El Colegio de la Frontera Norte, Fondo Regional para la Cultura y las Artes.
- Orjuela, H. (1983), YURUPARY, Mito, Leyenda y Epopeya del Vaupés, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Orobitg-Canal, G. (1993). Por qué soñar, por qué cantar: memoria, olvido y experiencias de la historia entre los indígenas pumé (Venezuela). Obtenido de Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1977>
- Overing, J. (1984). Dualism as an expression of difference and danger: marriage. Exchange and reciprocity among the Piaroa of Venezuela. En Kessinger, K. (Ed.). *Marriage Practices in Lowland South America*. University of Illinois Press, Urbana. p.127-55.
- Pacheco de Oliveira, J. (2004). *Magüta arü wiyægüi, Cantos Tikuna*. Colección Documentos Sonoros, Museo Nacional Rio de Janeiro. Brasil: LACED.
- Piedade, A. (2008). Análisis musical flautas sagradas Alto Xingu. En *Revista Argentina de Musicología*, V.9, Págs. 41-62. ISSN 1666-1060
- _____ (2004), *O canto do Kawoká: Música, cosmología e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tesis de doctorado en Antropología. PPGAS/UFSC
- Pierre, G. J. (1994). Los Ticuna. En S. Fernando, & F. Barclay, *Guía etnográfica de la alta Amazonia*. Ecuador: FLACSO-IFEA.
- Posada, E. (2009). *Oralidades y escrituras en el Amazonas Colombiano*, Monografía para optar por el título de Magister en Literatura Latinoamericana, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Ramos Valenzuela, H. A. (2010). *El ritual tikuna de la pelazón en la comunidad de Arara, sur del trapezio amazónico: una experiencia etnográfica* Maestría de thesis. Obtenido de <http://www.bdigital.unal.edu.co/6287/#stash.NqJ3bS3x.dpuf>
- Rappaport, R. (2001). *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Recasens Barberá, A. (2010). *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Ediciones Akal.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1973). *Desana: Le symbolisme universel des indiens Tukano du Vaupés*. Paris: Gallimard.
- Robinson, J. (1997). *Music and Meaning*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- Santos, A. (2010). Narración tikuna del origen del territorio y de los humanos, *Mundo amazónico* 1, 2010, pp. 303-313, ISSN 2145-5082, doi:10.5113/ma.1.10900, [Fecha de consulta: 28 de enero de 2015], Disponible en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/17723/1/13388-37748-1-PB.pdf>
- Seeger, A. (2004). *Why Suyá Sing, A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Chicago: University of Illinois Press.
- _____ (S/A). *When music makes history. Ethnomusicology and Modern Music History*, University of Chicago Press, Chicago.
- _____ (1986). *Oratory is spoken, Myth is told and Song is sung, but they are all Music to my ears*. En Sherzer, J. y Urban, G. (editores). *Native South American Discourse*. Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1986, págs. 83-118.
- Seeger, A., da Matta, R., & Viveiros de Castro, E. (1979). *A constracao da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras*. Boletín do Museu Nacional Antropología.
- Severí, C. (2007). *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*. París: Éditions Rue d'Ulm/Musée du Quai Branly.
- Schopenhauer, A. (1883). *The World as Will and Idea*, 3 vols., Boston, Osgood. (Trad. Cas.: *El mundo como voluntad y representación*, Barcelona, Planeta De Agostini, 1996).
- Strathern, M. (2006). *O Gênero da Dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*, Campinas SP: Editora da Unicamp.

- Soares, M.F. (1992). O suprasegmental em tikuna e a teoria fonológica, 2 vols., Tese de Doutorado, UNICAMP (Vol. I: Investigação de aspectos de sintaxe; vol. II: Ritmo), Campinas.
- Taylor, A. (1985). L'art de la réduction. La guerre et les mécanismes de la différenciation tribale dans la cultura jivaro. *Journal de la Société des Américanistes*, 159-173.
- Terranova, F. (2006). Magütagü arü wiyae-Cantos Tikunas. Bogotá: Mincultura-Terranova.
- _____. (2007). Magütagü arü yuüe-Danzas Tikunas. Bogotá: Mincultura-Terranova.
- Ullan de la Rosa, F. J. (1998). Los indios Ticuna del Amazonas: Procesos de Cambio Social y Aculturación, Tesis para optar por el título de Doctor en Antropología Social. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Ullan de la Rosa, J. (2001). El papel de la dimensión simbólico-estética en los actuales procesos de reconstrucción identitaria frente a la globalización cultural. *RDTP*, LVI, 2 (2001): 167-184. [Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2014]. Disponible en: <<http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewFile/214/215> >
- Viveiros de Castro, E. (2006). A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. En *Cadernos de campo*, São Paulo, N.14/15, p.319-338. Disponible en: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50120/55708>>
- _____. (2004). Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. En A. Surrallés, & P. García Hierro, *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*. Copenhague: Grupo Internacional de Trabajo.
- _____. (2002). *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: cosac-naify.
- _____. (2001). GUT fellings about Amazonia: potential affinity and the construction of sociality. En R. L. Whitehead, *Beyond the visible and the material: the amerindianization of work of Peter Riviere* (págs. 19-43). Oxford: Oxford University Press.
- _____. (1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. En *Mana* 2 (2), Rio de Janeiro: Museu Nacional, p. 115-144.
- _____. (1993). Le marbre et le myrte. De l'inconsistance de l'âme sauvage. En A. Molinié, & A. Becquelin, *Mémoire de la tradition*. Nanterre: Société d'ethnologie.
- _____. (1986). *Areweté, los dioses caníbales*. Río de Janeiro: Zahar & Anpocs.
- Waelhens, A de. (1942). *La philosophie de Martin Heidegger*, Instituto superior de Filosofía de Lovaina.
- Wagner, R. (2010). *A invenção da Cultura*. São Paulo: Editora Cosac Naify.
- Zárate, C. (2002). Indios de las fronteras - fronteras de indios. Una sociedad indígena entre tres Estados naciones: Los Ticuna. En F. Morin, & R. Santana, *Lo transnacional instrumento y desafío para los pueblos indígenas* (págs. 7-23). Quito: Abya-Yala.

UNIVERSO

SONORO





SPACE ODDITY
DESIGN & CREATIVE STUDIO