

comunicativas en la Amazonía

Jonathan D. Hill

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

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

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

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

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



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

Un modelo comparativo del discurso ritual en la Amazonia nativa

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

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

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

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

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

y controlar los poderes creativos y destructivos de los seres míticos e indicar que tales vínculos intertextuales entre los géneros rituales y narrativos se encuentran en lugares geográficos muy distantes entre sí y entre comunidades que no están lingüísticamente relacionadas. Por otra parte, es muy probable que los investigadores que trabajan en las comunidades para las que aún no se han efectuado estudios en profundidad sobre estos vínculos intertextuales y los géneros discursivos, puedan aportar nuevos estudios de caso que amplíen nuestra comprensión de las interrelaciones variables que se manifiestan entre los géneros discursivos rituales y las prácticas narrativas de la Amazonía.

Los orígenes míticos

Tal vez la característica más ubicua de los géneros del discurso ritual en las tierras bajas de América del Sur sea el hecho de que se crea que se originaron en los tiempos míticos, o en un espacio-tiempo pre-cultural, anterior a las diferencias existentes entre los seres humanos y los no-humanos, entre los machos y las hembras, y entre los vivos y los muertos. El poder y la eficacia de los géneros del discurso ritual son vistos como directamente relacionados con sus orígenes míticos, ya que es a través de estos géneros que los seres humanos vivos tienen acceso a los poderes creativos y destructivos del amorfo e indiferenciado espacio-tiempo primordial de los orígenes míticos.³ Una de las expresiones más claras de las relaciones íntimas que se manifiestan entre la interpretación musical y los orígenes míticos proviene de los canelos quechua de la Amazonía de Ecuador. Al respecto Whitten & Whitten expresan:

Through music, humans are most closely conjoined with the spirit world, for musical performance, and even silent thoughts about melody and rhythm, are believed to evoke and transmit complex concepts from *unai* (Mythic Time-Space) and from *callarirucuguna* (Beginning Time-Places). Music itself, it is thought, comes from the spirit world and passes through creative humans to transmit complex thoughts and feelings to other humans, and from humans to spirits (1988: 22).

Además, los orígenes míticos de los géneros discursivos rituales a menudo se entienden como momentos clave en la creación de un mundo social y culturalmente diferenciado, y plenamente humano.

Existen varios ejemplos claros que ilustran cómo los géneros discursivos rituales se originaron en los tiempos míticos y transformaron el mundo primordial de los seres animales-humanos en un mundo específicamente humano. Entre los wakuénai del Alto Rio

3 Ejemplos etnográficos de cómo la interpretación musical permite a los pueblos indígenas amazónicos entrar en una relación privilegiada con el reino de los seres míticos potentes, pueden encontrarse en Basso (1985) sobre los kalapalo de Brasil central, en Brown (1985) sobre los aguaruna del centro-norte de Perú, en Brabec de Mori (2013) sobre los shipibo en el este de Perú, en Whitten & Whitten (1988) sobre los canleos quechua y en Hill (1993) sobre los wakuénai de Venezuela.

Negro, los discursos míticos relatan cómo la adquisición de las canciones ceremoniales y la música instrumental sirvió como primer paso en la transformación de un espacio-tiempo mítico primordial caracterizado por la presencia de hechos violentos entre los animales-humanos en un mundo social reciente, diferenciado culturalmente, en el que los seres proto-humanos aprendieron a pedir comida y bebida a otros afines (Hill 2009). Otro ejemplo de cómo la adquisición de los géneros musicales ceremoniales y rituales transformó el indiferenciado *primordium* mítico en mundos sociales plenamente humanos, es el estudio de Smith (1984) sobre cómo el género yanasha de canciones sagradas, llamado *coshamñats*, causó una gran transformación en el desarrollo de las relaciones sociales mediante la introducción de la noción de reciprocidad. Entre los guaraníes de Brasil, la música y la danza ceremonial y ritual se originó con los espíritus de los ancestros míticos como una forma de garantizar la supervivencia de los mundos sociales de las personas y como una vía que permitió a los seres humanos vivos tener experiencias directas de sus antepasados míticos (Oliveira Montardo 2009).

La opacidad y la falta de inteligibilidad

Los discursos rituales son considerados con frecuencia como opacos o ininteligibles para los no especialistas o para las personas que no son 'dueñas' de discursos específicos. Entre los wakuénaí de Venezuela, por ejemplo, las formas verbales utilizadas en las canciones y los cánticos ritualmente potentes (*malikái*) se consideran totalmente ininteligibles para los no especialistas, y el grado de falta de inteligibilidad parece estar socialmente motivado como una forma de expresar deferencia hacia el poder de los especialistas.⁴ En los cantos mágicos (*anen*) de los aguaruna (Brown 1985), la opacidad y la falta de inteligibilidad se pueden generar mediante el uso de formas verbales especiales, el uso de palabras esotéricas, arcaicas o importadas de otros idiomas.

Musicalidad

A pesar de que las dimensiones verbales, la preocupación por una réplica exacta, la memorización y el ideal de transmisión perfecta de las formas verbales son de vital importancia, esta 'fijación' de las formas verbales se lleva a cabo a través de diversos grados de musicalidad, o por la musicalización.

El término 'musicalización' se entiende en dos sentidos diferentes. En un sentido más estricto, el término se refiere a las formas dinámicas en las que la musicalidad de los actos de habla ritual se utilizan para transponer las categorías relativamente estáticas del ser mítico construidas a través de la nomenclatura verbal de los espíritus dentro de un

4 Ver el reporte de Sherzer (1983) sobre los 'cantos de caciques' entre los kuna de Panamá para un ejemplo de cómo la ininteligibilidad puede estar directamente relacionada con el poder social de la comunicación ritual.

campo en expansión de los sonidos musicales (Hill 1993). En un sentido más amplio, la musicalización se refiere a la producción de sonidos musicales como una forma de socializar las relaciones con los afines, seres no-humanos, y con distintas categorías de ‘otros’; se trata de un proceso que es quizás mejor entendido como la creación de un espacio social naturalizado en el que las interacciones humanas están densamente entrelazadas con los sonidos y con los comportamientos de los peces y otras especies animales no-humanas (Hill 1994, 2013).

En algunos casos, como el de las oraciones, los himnos y los versos de memoria *aleluya* entre los makuxi y kapon de Guyana (Staats 2009), los diversos géneros del discurso ritual hacen uso de diferentes registros: oraciones, canciones (himnos) y cánticos. Alternativamente, un único género complejo del lenguaje ritual (por ejemplo, el *malikái* entre los wakuénai de Venezuela) puede abarcar un espectro entero de los registros más o menos musicales vocales mediante diferentes subgéneros, dentro de un único subgénero, dentro de una única *performance*, o aún dentro de una única frase. Las fuentes etnográficas no siempre son claras con respecto a los diferentes grados de musicalidad de los géneros del discurso ritual. Por ejemplo, no está claro si el género *ayvu pora* –‘palabras bonitas’–, realizado entre los tupí-guaraníes de Brasil y Paraguay (Clastres 1995), está compuesto por canciones, cánticos, oraciones o por alguna combinación de los tres registros.

Historicidad

A pesar de que en el discurso ritual a menudo se busca la transmisión exacta de las formas verbales a través de las generaciones, éste también está profundamente relacionado con las interpretaciones locales de los cambios históricos y de la temporalidad. Por ejemplo, los movimientos verbales y musicales en el *malikái* cantado para los rituales de iniciación masculina y femenina entre los wakuénai, pueden interpretarse como una forma indígena de entender la apertura del mundo cerrado del pasado mítico y entrar en un mundo históricamente desarrollado y compuesto por relaciones comerciales, matrimoniales y de alianza entre una pluralidad de comunidades locales (Hill 1993, 2009, 2011). Otro sorprendente ejemplo es el género de actuaciones *aleluya*, llamado versículos de memoria (*maiyyin*) entre los kapon, en el que el intérprete debe reconocer al profeta original que compuso el verso en los sueños, así como la genealogía posterior de profetas quienes aprendieron el verso y cómo éste atravesó límites sociales y lingüísticos y, eventualmente, construyó su camino hacia la *performance* actual (Hill & Staats 2002; Staats 2003, 2009).

La superposición y la amplificación en los géneros relacionados con la música instrumental

Las complejas interrelaciones que se manifiestan entre los géneros vocales de representación ritual y la música instrumental son dimensiones centrales de la comunicación ritual en la Amazonía. Uno de los ejemplos más claros es el del género *anen* de los awajún (o aguaruna) peruanos; se trata de potentes canciones mágicas originadas en los tiempos míticos que hacen uso de vocabularios especializados y que están muy bien guardadas por sus propietarios individuales. Un arco musical de una sola cuerda (*tumag*) y un violín de dos cuerdas (*kitag*) se utilizan para interpretar las canciones mágicas *anen* (Treichler & Narby 2009). Entre los wakuénai de Venezuela, las flautas sagradas, llamadas *molítu*, se utilizan para transmitir mensajes ‘verbales’ entre los hombres y las mujeres en los rituales y ceremonias sagradas (Hill 2011). En estos contextos, los hombres ‘conversan’ con las mujeres tocando las flautas *molítu*; las mujeres, que están aisladas dentro de una casa especial, pueden escuchar a los hombres tocando sus instrumentos sagrados en el exterior pero no pueden verlos.

Las ‘voces’ de las flautas no sólo son invisibles a las mujeres, sino también sirven para disimular, o enmascarar, las identidades individuales de los flautistas masculinos. La flauta *molítu* además permite a los hombres cruzar la división simbólica entre los sexos suprimiendo las voces de los hombres como identidades sociales distintivas y transponiéndolas a un campo mítico de identidad colectiva; a saber, el del ser humano primordial, cuyo cuerpo está ensamblado por grupos de hombres tocando una variedad de flautas y trompetas, cada una de las cuales representa una parte diferente del cuerpo humano primordial. En el Brasil central, las mujeres wauja interpretan canciones colectivas, llamadas *kawokakumã*, que son consideradas como ‘música de la flauta’, debido a las diferentes formas en las que sus canciones están influenciadas por, y a su vez dan forma a, los significados de la música de las flautas *kawoká* tocada por los hombres. Las mujeres pueden aprender melodías masculinas en la flauta mediante el estudio con un maestro flautista y luego “crear poemas o textos verbales para cantar las piezas originalmente instrumentales” (Mello 2011: 264), o bien pueden componer nuevas canciones que serán enseñadas a y ejecutadas por grupos de mujeres antes de que los hombres aprendan las melodías y las toquen como música instrumental. Cabe destacar que incluso las melodías que se originan como piezas de flauta masculinas adquieren nuevos significados ya que “las palabras de la canción agregan otra capa de sentido al repertorio instrumental de las flautas” (Mello 2011: 264). La música sagrada de las flautas *kawoká* tocada por los hombres wauja (Piedade 2011, 2013) y las canciones *kawokakumã* de las mujeres son dos caras de un mismo conjunto complejo de actuaciones rituales que puede ser entendido como una poética social de la muerte, la vida y el amor.

Estructura quiástica

El requisito de volver al primer verso de la canción tiene antecedentes en las prácticas musicales chamánicas que se hallan en diferentes áreas de las tierras bajas de América del Sur. Las canciones y los cánticos *malikai* empleados en los rituales de iniciación femenina entre los wakuénai de Venezuela tienen una estructura quiástica⁵ que consiste en comenzar con la construcción de un *axis mundi* vertical en el centro del mundo y regresar al origen en el final.

La vuelta al punto de partida da expresión material al comienzo y al final de los cantos *málikai* de los rituales de iniciación femenina, los cuales hacen uso de los mismos cuatro tonos y los mismos instrumentos –en ese caso de látigos que se usan para la percusión. Durante la serie de veintiún discursos cantados, la dinámica del proceso mítico de la apertura al mundo se construye a través del nombramiento de lugares en toda la región del Alto Río Negro y, en el plano musical, mediante el aumento micro-tonal, la aceleración y desaceleración del tempo y la variación de los tonos de partida (ver Figura 1) (Hill 1993, 2011).

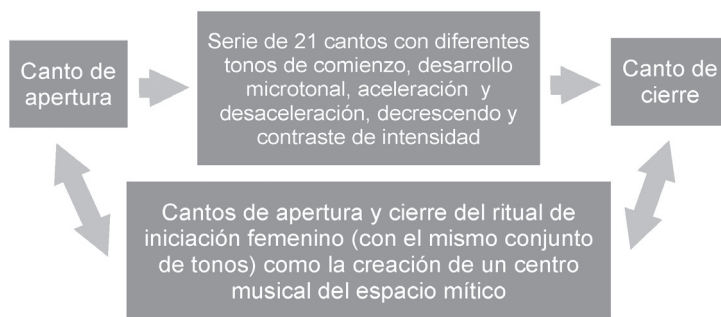


Figura 1. La estructura quiástica de los viajes musicales del chamán.

5 El término ‘quiasmo’ –*chiasmus*– se refiere a “una inversión en el orden de las palabras que se produce en dos frases paralelas” (<www.dictionary.reference.com/browse/chiasmus> (28.05.2014), traducción del autor). Entre los ejemplos más conocidos se pueden citar “Lo que cuenta no son los hombres en mi vida, sino la vida en mis hombres” (Mae West) y “No preguntes qué puedes hacer tu país por tí, pregunta qué puedes hacer tú por tu país” (John F. Kennedy). Una estructura quiástica eleva el concepto de *chiasmus* a un nivel mayor, de modo que todos los pasajes de las frases son acomodados en un patrón simétrico e invertido; por ejemplo A, B, C se convierte en C, B, A. Un ejemplo musical con estructura quiástica es la *Cantata de Navidad* (BWV 63/4) de J. S. Bach. “El arreglo del: Chorus, accompagnato recit, Duet, recit secco, Duet, accompagnato recit, Chorus es un palíndromo en torno a la palabra central ‘Gnaden’ (misericordia), la cual está justo en el centro de un recitativo de siete líneas” (<www.bach-cantatas.com/topics/chiasm.htm> (28.05.2014), traducción del autor).

En el género de los versos de memoria (*maiyyin*) realizados en los ritos *aleluya* entre los kapon de Guyana, la estructura subyacente quiástica de volver al punto de partida original está diseñada para restaurar el *merunderi*. Este término hace referencia a la protección, el poder o la “fuerza de vivir bien” (Colson 1998: 135) de los individuos y de los grupos (Hill & Staats 2002). Después de un versículo que comienza con los versos “Este Aleluya” y “Banco del Cielo”, la actuación incluye varias estrofas que nombran seres espirituales cada vez más poderosos en la configuración kapon del cosmos. Este movimiento dinámico se efectúa a través de diferentes tipos de seres espirituales –alimentos, artefactos indígenas y pequeños bienes de comercio– y culmina con la denominación de los instrumentos musicales que residen en el cielo y cuyos sonidos señalan el final de los tiempos. La siguiente estrofa nombra bienes comerciales altamente deseados, tales como hachas, pólvora y escopetas; seguido de una lista de santos y santas y, por último, de una estrofa que conduce a los participantes dentro de la iglesia del cielo y al trono que espera en el centro de poder y la luz universal. A lo largo de la ejecución del *maiyyin*, el movimiento dinámico en todas las categorías de seres espirituales se desarrolla dentro de la influencia estabilizadora de la apertura y el coro, verso “Este Aleluya ... El cielo está llegando”, que establece la estructura quiástica del texto (ver Figura 2). Temáticamente, la estructura quiástica de *maiyyin* se puede resumir de la siguiente manera:



Figura 2. La estructura quiástica del *maiyyin*.

Como la traducción indígena “versículo de memoria” sugiere, el recuerdo del pasado restaura la fuerza colectiva. Los *maiyn* no son meramente listas de nombres de espíritus, sino de movimientos dinámicos que corporizan la creación de nuevos espacios protegidos dentro de la estructura del cosmos, incluyendo las relaciones históricas que mantuvieron con la expansión colonial o los estados-nación.

Reflexiones finales

¿Por qué las estructuras quiásticas son utilizadas tan ampliamente en América del Sur como recursos poéticos para la mediación de las relaciones cósmicas e históricas de poder? La mediación de las relaciones entre seres humanos vivos y los espíritus de los muertos es el tema principal de las prácticas rituales chamánicas en las tierras bajas de América del Sur y es a través de esta capacidad que las actuaciones chamánicas trabajan para revitalizar las comunidades vivientes. Los discursos del poder ritual proporcionan a los pueblos indígenas la visión histórica necesaria para viajar a través de las fronteras sociales, cósmicas y temporales, y para volver al mundo de los vivos.

En el curso de un estudio intensivo de la comunicación ritual entre los wakuénai (o curripaco), me he visto en la necesidad de explorar las interrelaciones complejas que se manifiestan entre 1) el arte verbal —en especial las prácticas narrativas—, 2) la música vocal ritualmente potente (canciones y cánticos) y 3) la *performance* colectiva de la danza y la música instrumental y vocal (Hill 1993, 2009, 2011). Las *performances* colectivas de instrumentos musicales en las tierras bajas de América del Sur deben entenderse en relación con los poderes del chamán y su capacidad para viajar entre las diversas categorías de seres espirituales, humanos y no-humanos, vivos y muertos. En algunos casos, como los de los wakuénai de Venezuela y los wauja de Brasil central, la integración de los poderes chamánicos y la música instrumental sagrada es tan completa que nos podemos referir a ella como ‘configuraciones musicales chamánicas’ o unidades de análisis en el que las esferas chamánicas y musicales están sistemáticamente unidas entre sí.⁶ Las ‘configuraciones musicales chamánicas’ abarcan formas de canciones y cánticos ritualmente potentes, así también como narraciones sobre los espacios-tiempos míticos y las actuaciones colectivas de la música instrumental que, junto con el arte verbal, proporcionan el medio principal por el cual los chamanes y otros seres humanos vivos pueden tener acceso a y control sobre los poderes creativos y destructivos de los seres espirituales (ver Figura 3).

6 El concepto de ‘configuración musical chamánica’ es un tipo específico de ‘configuración musical’ (Beaudet 1997), que se define como una unidad de análisis “a través del cual las esferas musical y social están sistemáticamente (aunque no mecánicamente) unidas entre sí” (Menezes Bastos & Piedade 2000: 150).

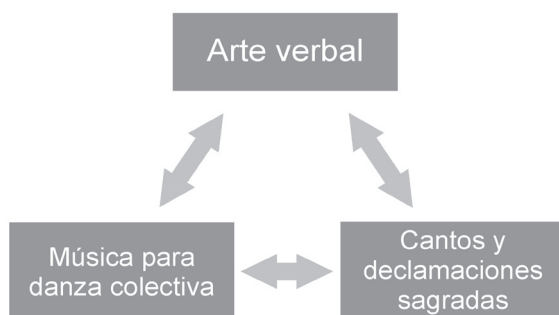


Figura 3. La configuración musical chamánica.

El modelo de comunicación ritual presentado en este ensayo tiene por objeto reconocer y validar el papel central que juegan la música y la musicalidad en las lenguas rituales de regiones ampliamente separadas dentro de las tierras bajas de Sudamérica. La traducción del arte verbal indígena y de la *performance* ritual que abraza activamente la importancia de los sonidos musicales permite una comprensión más rica de los complejos principios sensoriales y estéticos que sustentan entrelazamientos sutiles de musicalidad y lexicalidad.

Al mismo tiempo, este modelo de comunicación ritual destaca la importancia de los vínculos intertextuales entre los reinos sensoriales de rendimiento verbal y musical, por un lado, y los seres poderosos de los tiempos míticos primordiales, por el otro. La musicalidad de los géneros del discurso ritual, así como los sonidos musicales producidos en los conjuntos de instrumentos de viento y percusión, proporcionan los medios para que los seres humanos tengan acceso controlado a los poderes creativos y destructivos indiferenciados de la deformidad mítica y para que aprovechen los procesos básicos que conducen a los mundos humanos y sociales que están culturalmente diferenciados. A través de la atención a la historicidad de las *performances* rituales, el modelo desarrollado en este trabajo también muestra que esos vínculos músico-lexicales entre narrativas y *performances* rituales son procesos altamente dinámicos que permiten la creación de nuevas formas y significados como parte de los procesos sociales por los cuales las comunidades indígenas luchan para navegar historias traicioneras de las relaciones interétnicas en el interior de la expansión de los estados coloniales, nacionales y globalizadores.

Referencias bibliográficas

- Basso, Ellen
1985 *A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Beaudet, Jean-Michel
1997 *Souffles d'Amazonie: Les orchestres 'tule' des Wayápi*. Collection de la Société Française d'Ethnomusicologie, 3. Nanterre: Société d'Ethnologie.
- Brabec de Mori, Bernd
2013 Shipibo laughing songs and the transformative faculty: Performing or becoming the other. Edición especial de *Ethnomusicology Forum* 22(3): 343-361. <<https://www.academia.edu/5341511>> (20.07.2015).
- Brown, Michael
1985 *Tsewa's gift: Magic and meaning in an Amazonian society*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Clastres, Hélène
1995 *The land-without-evil: Tupi-Guarani prophetism*. Urbana: University of Illinois Press.
- Colson, Audrey Butt
1998 *Fr. Cary-Elwes S.J. and the Alleluia Indians*. Georgetown: Amerindian Research Unit, University of Guyana.
- Hill, Jonathan
1993 *Keepers of the sacred chants: The poetics of ritual power in an Amazonian society*. Tucson: University of Arizona Press.
1994 Musicalizing the other: Shamanistic approaches to ethnic-class competition in the upper Rio Negro region. En: Barabas, Alicia (ed.): *Religiosidad y resistencia indígenas hacia el fin del milenio*. Quito: Abya Yala, 105-128.
2009 *Made-from-bone: Trickster myths, music, and history from the Amazon*. Urbana: University of Illinois Press.
2011 Soundscaping the world: The cultural poetics of power and meaning in Wakuénai flute music. En: Hill, Jonathan & Jean-Pierre Chaumeil (eds.): *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska Press, 93-122.
2013 Instruments of power: Musicalising the other in lowland South America. En: Brabec de Mori, Bernd (ed.): *The human and non-human in lowland South American indigenous music*. Edición especial de *Ethnomusicology Forum* 22(3): 323-342.
- Hill, Jonathan & Susan Staats
2002 Redelineando el curso de la historia: Estados EuroAmericanos y las culturas sin pueblos. En: Boccara, Guillaume (ed.): *Mestizaje, identidades y poder en las Américas*. Quito/Lima: Abya Yala/Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), 13-26. <<http://de.scribd.com/doc/42212967/G-Boccara-Ed-Colonizacion-Resistencia-y-Mestizaje>> (18.08.2015).
- Mello, Maria Ignez Cruz
2011 The ritual of Iamurikuma and the Kawoká Flutes. En: Hill, Jonathan & Jean-Pierre Chaumeil (eds.): *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska Press, 257-276.

- Menezes Bastos, Rafael José de & Acácio Tadeu de C. Piedade
 2000 Jean-Michel Beudet, Souffles d'Amazonie: Les orchestres "tule" des Wayápi. *British Journal of Ethnomusicology* 9(1): 143-156. <<http://www.open.ac.uk/Arts/music/mclayton/bje9-1finalpdf.PDF>> (16.09.2015).
- Nimuendajú, Curt
 1978 [1914]) *Los mitos de creación y de destrucción del mundo como fundamentos de la religión de los apapokuva-guarani*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP).
- Oliveira Montardo, Deise Lucy
 2009 *Através do mbaraka: Música, dança e xamanismo guarani*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo.
- Piedade, Acácio Tadeu de C.
 2011 From musical poetics to deep language: The ritual of the Wauja sacred flutes. En: Hill, Jonathan & Jean-Pierre Chaumeil (eds.): *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska Press, 239-256.
 2013 Flutes, songs and dreams: Cycles of creation and musical performance among the Wauja of the upper Xingu (Brazil). Edición especial de *Ethnomusicology Forum* 22(3): 306-322.
- Sherzer, Joel
 1983 *Kuna ways of speaking*. Austin: University of Texas Press.
- Smith, Richard
 1984 The language of power: Music, order, and redemption. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 5(2): 129-160.
- Staats, Susan
 2003 *Communicative ideology in Kapon religious discourse*. Tesis de doctorado, Department of Anthropology, Indiana University.
 2009 Historical perspectives on Areruya communicative ideology. En: Whitehead, Neil L. & Stephanie Alemán (eds.): *Anthropologies of Guayana*. Tucson: University of Arizona Press, 125-134.
- Treichler, Franz & Jeremy Narby
 2009 *Peru: Music of the Awajún and Wampis, Amazonia, Cenepa Valley*. CD audio con notas por Raúl Riol, trad. por Isabelle Schulte-Tenckhoff. Archives Internationales de Musique Populaire (AIMP), 92. Lausanne: VDE.
- Whitten, Dorothea & Norman Whitten
 1988 *From myth to creation*. Urbana: University of Illinois Press.
- Woolard, Kathryn
 1998 Introduction: Language ideology as a field of study. En: Schiefflin, Bambi, Kathryn Woolard & Paul Kroskrity (eds.): *Language ideologies: Practice and theory*. New York: Oxford University Press, 3-47.