

# indígenas: ¿un 'eslabón perdido' ontológico?

**Bernd Brabec de Mori**

Institut für Ethnomusikologie, Kunstuniversität Graz, Austria

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

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

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

**Keywords:** vocal music, indigenous music, sound, ontology, Ucayali river, Peru, 21<sup>st</sup> century.



## Introducción

### Ejemplo 1:

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

En el año 2004, mi esposa Laida Mori y yo llegamos a la comunidad nativa shipibo-konibo Nuevo Saposoa, en el distrito de Callería, departamento Ucayali, Perú. Era ese el primer destino en nuestro primer viaje de campo en el marco de una investigación sobre la música indígena en el valle del río Ucayali, investigación que realizamos en 2004 y 2006.<sup>2</sup> Nos habíamos enterado del gran prestigio como artista de la señora Kesten Beka, también llamada, por su ‘nombre cristiano’, Adelina Cairuna Fasabi (1948-2010), de quien se decía que estaba especialmente dotada para el canto. Fue por ello que la visitamos en primer lugar, en su casa, situada en el centro del pueblo y techada con calaminas metálicas. Al llegar, saludamos y le explicamos nuestro objetivo, y Adelina empezó a cantar una canción de bienvenida (*nokotaki iká* en idioma shipibo, ver ejemplo 1), de suave melodía, en voz de falsete y baja, de carácter íntimo. Mis conocimientos

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

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

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

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

### **Involucramiento de seres no-humanos**

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

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

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

## Ejemplo 2:

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

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

Un ejemplo ashéninka ilustra otro aspecto de la vida amorosa:

## Ejemplo 3:

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

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

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

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

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

## Ejemplo 4:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Lo que oyen los no-humanos

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

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



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

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

Ejemplo 5:

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

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

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

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

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

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

Ejemplo 6:

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

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

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

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

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

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

### Lo que los no-humanos no oyen

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

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

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

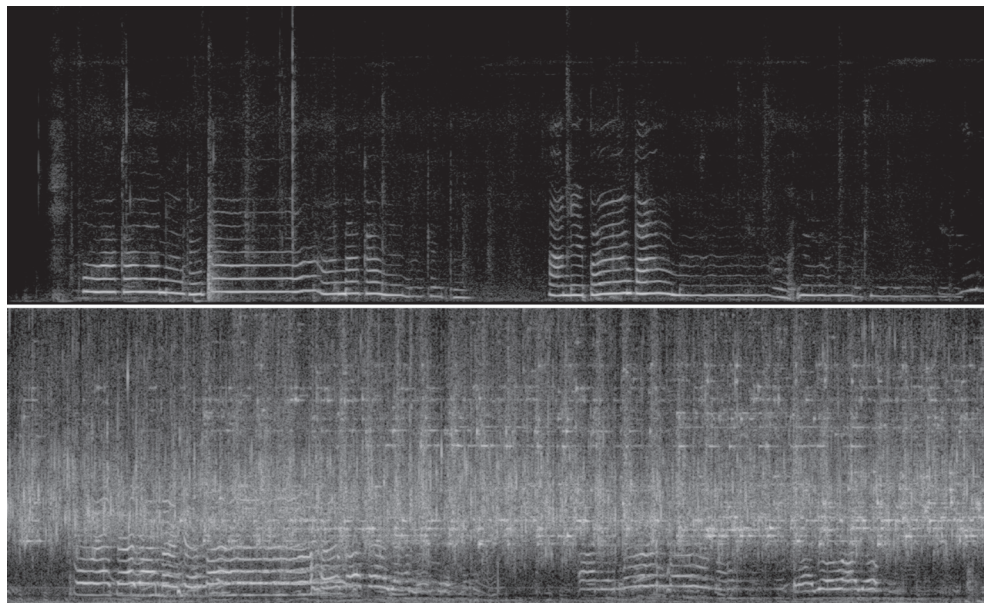


Figura 1. Visualizaciones sonográficas de la misma canción (mismo intérprete, misma letra) cantada frente al micrófono (arriba) y grabada con danza durante una fiesta (abajo). La última aparece cubierta por el sonido de las sonajas *tanoni*. Sonogramas realizados por el autor con *Sonic Visualizer*.

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

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

### Cómo transformarse

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Discusión

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

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



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

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

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

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

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

## Referencias bibliográficas

Austin, John L.

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

Brabec de Mori, Bernd

2011 The magic of song, the invention of tradition and the structuring of time among the Shipibo (Peruvian Amazon). *Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 2: 169-192. <<https://www.academia.edu/5327267>> (20.07.2015).

2012 About magical singing, sonic perspectives, ambient multinaures, and the conscious experience. *Indiana* 29: 73-101. <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/2020/1658>> (20.07.2015).

2013a Shipibo laughing songs and the transformative faculty: Performing or becoming the other. Edición especial de *Ethnomusicology Forum* 22(3): 343-361. <<https://www.academia.edu/5341511>> (20.07.2015).

2013b A medium of magical power: How to do things with voices in the Western Amazon. En: Zakharine, Dmitri & Nils Meise (eds.): *Electrified voices. Medial, socio-historical and cultural aspects of voice transmission*. Göttingen: V&R unipress, 379-401. <<https://www.academia.edu/5327334>> (20.07.2015).

2015 *Die Lieder der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung im Ucayali-Tal, Westamazonien*. Innsbruck: Helbling.

Brabec de Mori, Bernd (ed.)

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

Brabec de Mori, Bernd & Anthony Seeger

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

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

- Olsen, Dale A.  
1996 *Music of the Warao of Venezuela. Song people of the rain forest.* Gainesville: University Press of Florida.
- Piedade, Acácio Tadeu de Camargo  
2013 Flutes, songs and dreams: Cycles of creation and musical performance among the Wauja of the upper Xingu (Brazil). Edición especial de *Ethnomusicology Forum* 22(3): 306-322.
- Santos-Granero, Fernando  
2003 Pedro Casanto's nightmares: Lucid dreaming in Amazonia and the New Age movement. *Tipiti* 1(2): 179-210. <<http://digitalcommons.trinity.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=tipiti>> (20.07.2015).
- Schoer, Hein  
2014 *The sounding museum: Four worlds. Cultural soundscape composition and trans-cultural communication.* Bielefeld: Transcript.
- Seeger, Anthony  
2004<sup>2</sup> *Why Suyá sing. A musical anthropology of an Amazonian people.* Urbana: University of Illinois Press.
- Tambiah, Stanley J.  
1990 *Magic, science, religion, and the scope of rationality* (The Lewis Henry Morgan Lectures 1984). New York: Cambridge University Press.
- Viveiros de Castro, Eduardo  
1996 Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana - Estudos de Antropologia Social*2(2): 115-144. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>> (20.05.2015).