

# las performances chamánicas y los sentidos entre los indígenas siona del Putumayo, Colombia<sup>1</sup>

Esther Jean Langdon

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

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

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

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

**Keywords:** intertextuality, shamanic aesthetic forms, perception, audition, performance, Siona, Colombia, 21<sup>st</sup> century.

1 Traducción del inglés: Mauricio Pardo Rojas.



### El mundo fractal

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

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

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

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

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

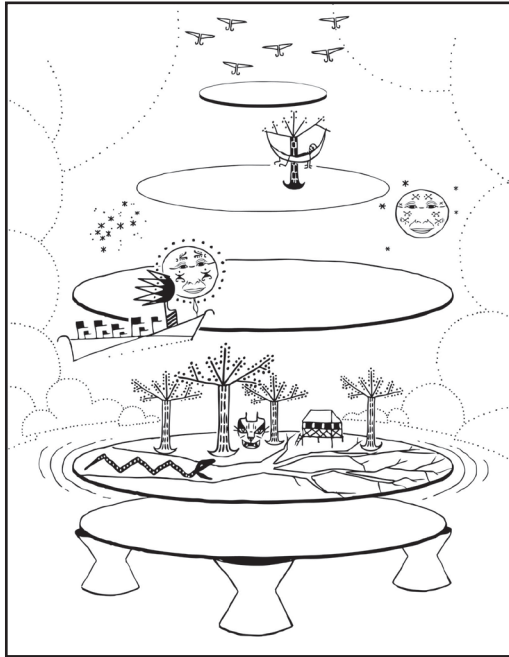


Figura 1. El universo siona (figura elaborada por Alan Stone Langdon).

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

### **Toya: la experiencia ritual**

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

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

### **Toya: sinestesia y experiencia**

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

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

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

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

La poética de los cantos interactúa con los efectos sensoriales de la música y los ritmos. Las canciones tienen acción sobre el mundo cuando son cantadas, funcionando en la manera en que Austin (1975) describe los actos ilocucionarios, y los pocos ejemplos registrados<sup>4</sup> indican que los cantos indexan la experiencia de transformaciones de las regiones a través de la redundancia y el paralelismo:

<i>H<sup>w</sup>ihagi daiya</i>	Viene la persona <i>yajé</i>
<i>H<sup>w</sup>ihagi daiya</i>	Viene la persona <i>yajé</i>
<i>H<sup>w</sup>ihagi daiya</i>	Viene la persona <i>yajé</i>
<i>H<sup>w</sup>ihagi daiya</i>	Viene la persona <i>yajé</i>
<i>H<sup>w</sup>iha zī wagi</i>	Niño <i>yajé</i>
<i>H<sup>w</sup>iha zī wagi</i>	Niño <i>yajé</i>
<i>H<sup>w</sup>iha zī wagi</i>	Niño <i>yajé</i>
<i>H<sup>w</sup>ihagi daiya</i>	Viene la persona <i>yajé</i>
<i>H<sup>w</sup>iha zī wagi</i>	Niño <i>yajé</i>
<i>H<sup>w</sup>ihagi daiya</i>	Viene la persona <i>yajé</i>
<i>H<sup>w</sup>iha zī wagi</i>	Niño <i>yajé</i>
<i>H<sup>w</sup>ihagi daiya</i>	Viene la persona <i>yajé</i>
<i>H<sup>w</sup>iha zī wagi</i>	Niño <i>yajé</i>
<i>H<sup>w</sup>iha zī wa'nā daya</i>	Niños <i>yajé</i> vienen
<i>H<sup>w</sup>iha zī wa'nā daya</i>	Niños <i>yajé</i> vienen
<i>Bāi wa'nā daya</i>	Viene gente
<i>Bāi wa'nā daya</i>	Viene gente
<i>H<sup>w</sup>iha zī wa'nā</i>	Niños <i>yajé</i>

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

<i>H<sup>w</sup>iha zī wagi daya</i>	Niño <i>yajé</i> viene
<i>H<sup>w</sup>iha zī wa<sup>o</sup>nā</i>	Niños <i>yajé</i>
<i>H<sup>w</sup>iha zī wa<sup>o</sup>nā</i>	Niños <i>yajé</i>
<i>H<sup>w</sup>iha zī wa<sup>o</sup>nā</i>	Niños <i>yajé</i>
<i>H<sup>w</sup>iha zī wa<sup>o</sup>nā</i>	Niños <i>yajé</i>
<i>H<sup>w</sup>i hagi daiya</i>	Viene la persona <i>yajé</i>
<i>H<sup>w</sup>i hagi daiya</i>	Viene la persona <i>yajé</i>
<i>a<sup>o</sup>hi<sup>o</sup>i<sup>o</sup>i<sup>o</sup>hi<sup>o</sup></i>	<i>a<sup>o</sup>hi<sup>o</sup>i<sup>o</sup>i<sup>o</sup>hi<sup>o</sup></i>

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

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

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

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

### **Toya: narrativa y experiencia**

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

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

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

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

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

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

En este breve ejemplo, el narrador hace hincapié en la belleza de las mujeres, llamando la atención sobre sus collares de coco que muy probablemente indexan el *Panthera onca* con sus manchas negras alrededor del cuello. Otras con el pelo sujeto atrás con peinetas, como las mujeres humanas, son claves para el *Felis pardalis* o *wiedii*, variedades cuyo pelo en el cuello crece hacia adelante y no hacia atrás como en el resto del cuerpo. La vestimenta de la jaguar ‘pintada’ (posiblemente *Felis tigrina*) es descrita como una *cusma* pintada. Los jóvenes pantera están pintados de negro con *jagua*, y, como vemos en el ejemplo anterior, tienen los rostros lustrosos con bigotes de colores brillantes pintados con (*hē<sup>2</sup>he kuri*).<sup>6</sup>

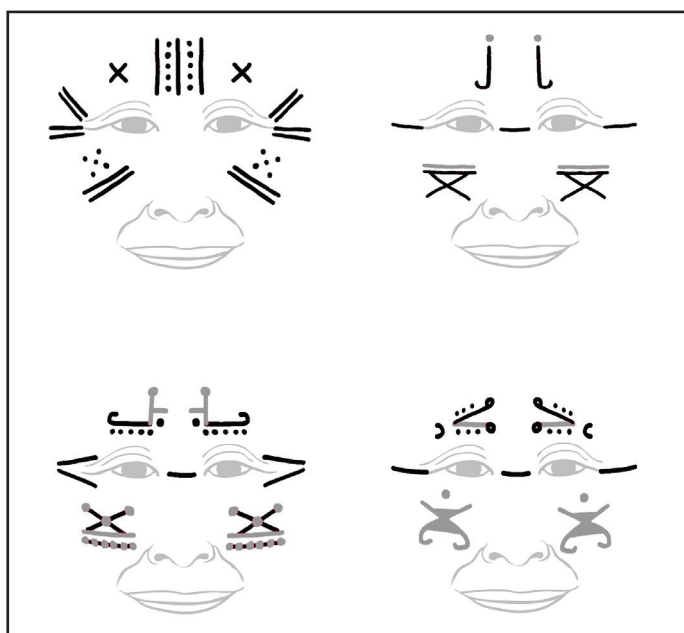


Figura 2. Dibujos con *hē<sup>2</sup>he kuri* de los jóvenes jaguares (figura elaborada por Alan Stone Langdon).

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

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



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

### **Toya: memoria, arte gráfico y cuerpo performativo**

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

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

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

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

*yajé* con su cuñado —un chamán cofán—, sus diseños faciales reflejaban su experiencia renovada a través de un aumento en la complejidad y en el uso de dos colores. Combinó con más frecuencia el *kuri*, un color violeta, con el rojo oscuro del achiote. El *kuri* es muy estimado por su brillo y refleja la experiencia cromática de los viajes en el otro lado. Se relaciona con el verbo *hē<sup>2</sup>he*, que se traduce como ‘brillar’; *hē<sup>2</sup>he kuri* indexa la luminosidad de los diseños de los espíritus vistos del otro lado.

Como vimos en la narración antes citada, *hē<sup>2</sup>he kuri* referencia la calidad de las pinturas faciales del jaguar vistas en el otro lado. Además, se asocia con las prácticas instituidas por Sol y Luna, chamanes ancestrales cuya rivalidad se describe en muchas narraciones míticas. En una de ellas, Luna, el primo más joven de Sol, usa su vara mágica para transformar a las personas en animales. Más tarde, es engañado por Sol, que le ofrece chicha en una gran vasija hecha de la fruta totuma. Cuando levanta la vasija para beber, la visión de Luna se obstruye temporalmente, permitiendo a Sol agarrar su vara mágica y lanzarla muy alto en el cielo. La Luna salta para agarrarla, pero con cada intento, Sol envía la vara más arriba, hasta que Luna llega tan alto que se queda atrapado en el segundo cielo.

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

Hay otra narrativa que asocia la innovación del uso de dos colores de la pintura facial con los poderes chamánicos de Luna. En uno de los textos de la serie que narra las picardías de Luna, él comienza a pintar la cara de otra manera, añadiendo *hē<sup>2</sup>he kuri* como segundo color. Esta innovación, su ‘cara diferente’, es motivo para asustar al Sol y su pueblo:

*Tĩ<sup>2</sup>āgīna<sup>2</sup> iyato tĩ zia bagĩ ba<sup>2</sup>kiña*

Cuando Luna llegó su rostro se vió diferente;

*hē<sup>2</sup>he kuri nakoni bōsa zia hē<sup>2</sup>hesiki nakoni bōsa zia hē<sup>2</sup>hesiki ba<sup>2</sup>kiña*

cara de *hē<sup>2</sup>he kuri* con achiote; cara brillante con achiote, brillando él estaba.

*Hā<sup>2</sup>āka<sup>2</sup> ŷyahĩ<sup>2</sup> ai kikiñeña si<sup>2</sup>a ko<sup>2</sup>a*

Al ver esto, todo el mundo quedó muy asustado.<sup>8</sup>

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

### **Conclusiones: *performance*, intertextualidad e indexicalidad**

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

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

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

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

## Referencias bibliográficas

- Austin, John Langshaw  
1975<sup>2</sup> *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bauman, Richard  
1977 *Verbal art as performance*. Rowley: Newbury House.
- Bauman, Richard & Charles Briggs  
1990 Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. En: Siegel, Bernard J. (ed.): *Annual review of anthropology*. Palo Alto: Annual Reviews, 59-88.
- Cesarino, Pedro de Niemeyer  
2010 Donos e duplos: relações de conhecimento, propriedade e autoria entre marubo. *Revista de Antropologia* 53(1): 147-197. <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/download/27348/29120>> (04.08.2015).
- Déléage, Pierre  
2009 Les savoirs et leurs modes de transmission dans le chamanisme sharanahua. En: Bonhomme, Julien & Carlos Severi (eds.): *Paroles en actes*. Cahiers d'anthropologie sociale, 5. Paris: L'Herne, 63-85.
- Emmons, Louise H.  
1990 *Neotropical rainforest mammals: A field guide*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kelly Luciani, José Antonio  
2001 Fractalidade e troca de perspectivas. *Mana - Estudos de Antropologia Social* 7(2) 95-132. <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v7n2/a04v07n2.pdf>> (04.08.2015).
- Knoll, Max, Johann Kugler, Oskar Höfer & S.D. Lawder  
1963 Effects of chemical stimulation of electrically-induced phosphenes on their bandwidth, shape, number, and intensity. *Confinia Neurologia* 23(3): 201-226.
- Langdon, Esther Jean  
1986 Las clasificaciones del yagé dentro del grupo siona: etnobotánica, etnoquímica e historia. *América Indígena* 46(1): 101-116.  
1992 A cultura siona e a experiência alucinógena. En: Vidal, Lux Boelitz (ed.): *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Editora Nobel, 67-87.  
2000 A visit to the second heaven: A Siona narrative of the yagé experience. En: Luna, Luis E. & Steven F. White (eds.): *Ayahuasca reader: Encounters with the Amazon's sacred vine*. Santa Fe: Synergenic Press, 21-30.  
2013 'La visita a la casa de los tigres': la contextualización en narrativas sobre experiencias extraordinarias. *Revista Colombiana de Antropología* 49(1): 129-152. <<http://www.scielo.org.co/pdf/rcan/v49n1/v49n1a06.pdf>> (04.08.2015).
- Mallol de Recasens, María Rosa  
1963 Cuatro representaciones de las imágenes alucinatorias originadas por la toma de yagé. *Revista Colombiana de Folklor* 8(3): 59-78.
- Schieffelin, Edward  
1985 Performance and the cultural construction of reality. *American Ethnologist* 12 (4): 707-724.

- Seeger, Anthony, Roberto DaMatta & Eduardo Viveiros de Castro  
 1987 A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. En: Pacheco de Oliveira Filho, João (ed.): *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRI)/Editora Marco Zero, 11-30.
- Siskind, Janet  
 1973 Visions and cures among the Sharanahua. En: Harner, Michael (ed.): *Hallucinogens and shamanism*. New York: Oxford University Press, 28-39.
- Stoller, Paul  
 1984 Eye, mind and word in anthropology. *L'Homme* 24(3-4): 91-114. <[http://www.persee.fr/articleAsPDF/hom\\_0439-4216\\_1984\\_num\\_24\\_3\\_368516/article\\_hom\\_0439-4216\\_1984\\_num\\_24\\_3\\_368516.pdf](http://www.persee.fr/articleAsPDF/hom_0439-4216_1984_num_24_3_368516/article_hom_0439-4216_1984_num_24_3_368516.pdf)> (04.08.2015).
- Sullivan, Lawrence E.  
 1986 Sound and senses: Toward a hermeneutics of performance. *History of Religions* 26(1): 1-33.
- Townsley, Graham  
 1993 Song paths: The ways and means of Yaminahua shamanic knowledge. *L'Homme* 33(126-128): 449-468. <[http://www.persee.fr/articleAsPDF/hom\\_0439-4216\\_1993\\_num\\_33\\_126\\_369649/article\\_hom\\_0439-4216\\_1993\\_num\\_33\\_126\\_369649.pdf](http://www.persee.fr/articleAsPDF/hom_0439-4216_1993_num_33_126_369649/article_hom_0439-4216_1993_num_33_126_369649.pdf)> (04.08.2015).
- Viveiros de Castro, Eduardo B.  
 1996 Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana - Estudos de Antropologia Social* 2(2): 115-144. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>> (20.05.2015).  
 2006 A floresta de cristal: Notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo* 14-15: 319-338. <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/50120/55708>> (04.08.2015).
- Weiss, Gerald  
 1973 Shamanism and priesthood in light of the Campa ayahuasca ceremony. En: Harner, Michael (ed.): *Hallucinogens and shamanism*. New York: Oxford University Press, 40-47.