





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



04

SONORO: SENDERO HACIA LA INMORTALIDAD

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

Alba Lucía Cuellar del Águila

CAPÍTULO 4

CHÜRÜNE Y PORA SONORO: SENDERO HACIA LA INMORTALIDAD LA DRÍADA

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

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

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

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

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

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

4.1 SUENAN LOS COLORES DEL MONTE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



(Escuchar pista 20.transformaci n)

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

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

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

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

La relación entre los seres (ser humano/no-humano) no es directa es siempre vehiculizada a través de la música fungiendo como un disfraz que devela otra realidad. Lévi-Strauss dice que “entre el hombre y el tótem¹⁷⁸ no podría existir una relación directa, fundada en la continuidad. La única relación posible debe ser “enmascarada”, y por lo tanto metafórica” (Lévi-Strauss 1965:35).

Podríamos decir entonces, que esa capa o máscara sonora transforma a la cantante no desde una perspectiva visual sino desde una posición auditiva, es una máscara que transforma esa parte corporal que no es tangible y que sin embargo, es la única que ubica al ser en cualquier lugar sin la necesidad de estar físicamente presente: la voz.

Parafraseando a Choquevilca, tenemos por un lado, un circuito intuitivamente coherente de “conocimiento proposicional (el canto bajo su forma articulada)” (2011:179-222), transmitido en el momento de la enseñanza por la interacción de dos interlocutores humanos en una relación jerárquica de maestro a discípulo; el emisor es un ascendente cercano sacando de sí mismo la sabiduría de sus propios ascendentes. Por otra parte, la experiencia ritual nos entrega una segunda versión revelada por una interferencia afectando la identidad del interlocutor (el emisor es una criatura “desconocida”) y el mensaje transmitido (la fórmula proposicional del encantamiento es sustituida por la fórmula breve y condensada de un canto de ave). La definición pragmática de la posición del aprendiz se ve modificada.

Estos conceptos se enmarcan en la ontología perspectivista propuesta por Viveiros de Castro (1996)¹⁷⁹ y Lima (1995, 1996).¹⁸⁰

Según el perspectivismo, las diferencias de los cuerpos determinan la dirección de la vista de un ser, la perspectiva bajo la cual el ser puede enfocar y así percibir, comprender y sintetizar el mundo y sus formas –las formas de los animales, de las plantas, también de las piedras, los ríos, las montañas y los paisajes, de acuerdo con la taxonomía indígena respectiva. Todo ser, animal, espíritu, u otro, primeramente se comprende como un ser humano. Este humano, sin embargo, se encuentra dentro de otra envoltura, similar a una vestimenta, de un cuerpo distinto. Consecuentemente, no está definida con claridad, ni puede ser anticipada con certeza, qué mente (o qué interioridad) se encuentra en un cierto cuerpo (o en una cierta 'fisicalidad'; Viveiros de Castro 2012) (Lewy 2015:9).

Lo anterior nos permite pensar el discurso musical del ritual de *woreküchiga* como una red

178 “El totemismo aproxima el hombre al animal, y la supuesta ignorancia del papel desempeñado por el padre en la concepción culmina en la sustitución del progenitor humano por espíritus más próximos aún de las fuerzas naturales (Lévi-Strauss 1965:11).

179 En el perspectivismo el punto de vista define el lugar ocupado por el sujeto. Usando una reflexión de Deleuze (1988 27), Viveiros de Castro define el perspectivismo de la siguiente manera: “Tal es el fundamento del perspectivismo. No expresa una dependencia con respecto a un sujeto previamente definido, sino al contrario, sera un sujeto aquel que acceda al punto de vista (Viveiros de Castro 1996:11).

180 Citando a Lewy “El ‘perspectivismo amerindio’ hace referencia (sin declararlo explícitamente) a la filosofía clásica alemana con los conceptos de ‘perspectivismo’ de Leibniz y de ‘subjetivismo perspectivista’ de Nietzsche (comp. Kaulbach 1990)” (2015:8).

181 Siguiendo a Brave de Mori, en el discurso antropológico se habla de los seres humanos como opuestos a los seres no-humanos. En las terminologías indígenas americanas, sin embargo, usualmente se encuentra una definición de ‘gente verdadera’ como oposición a ‘gente’ o ‘personas’. Estos últimos comprenden todos los demás colectivos que no son ‘gente verdadera’, por ejemplo los pueblos vecinos, los espíritus, los animales de presa, como así también los animales depredadores, las plantas, etc. (Viveiros de Castro en Lewy 2015:9).

sonora en el cual están presentes varios tipos de interacciones entre seres humanos (abuela-nieta), o entre ser no humano/ser humano (“criatura paralelista”-cantante), lo cual en las terminologías indígenas americanas, podríamos decir que son las relaciones entre la ‘gente’ con la ‘gente verdadera’ (*Ibíd*: comp. Brabec de Mori 2015: 82-86)¹⁸¹. Esta cualidad heterogénea de realidades (Overing 1984), marcada por la diferencia de posiciones y perspectivas, es válida tanto para relaciones entre colectivos humanos o no humanos (personas, animales o espíritus), tanto para aquellos que se encuentran en su interior. De este modo, remitiéndonos a la idea de Wagner (2010) en la cual la cultura divide un campo fenomenológico en dos reinos (lo dado y lo construído) que se producen mutuamente, podemos decir que la enseñanza de la cultura ticuna por medio de los cantos, está mediando el paso entre lo dado por los ancestros-espíritus como una “naturaleza objetiva” a lo construído por las abuelas que deciden empezar a cantar como una “cultura subjetiva”. Siguiendo a Wagner, “esto es porque existen símbolos y las personas en relación de mediación mutua - demonios que nos acechan somos como los que les acosan - Y la pregunta de si “colectivizar” y “diferenciar” son disposiciones en última instancia simbólicos o humanos, se encuentra irremediamente enredado en los lazos de la mediación” (2010:23). Es así como la relación multinatural que se desarrolla alrededor de la enseñanza e interpretación de los cantos ticuna es más que un acto recreativo o académico, es un hecho en donde se hace evidente a través de los sonidos, específicamente la voz (y por ende el pora: la fuerza interior) como una corporalidad tangible unánime a cuerpos con o sin fisicalidad.¹⁸²

182 Descola utiliza la oposición interioridad/fisicalidad para distinguir entre las diversas ontologías, como el animismo y el naturalismo (Descola 2005: 181). Este autor define la exterioridad en base a lo visible y tangible; de la misma manera el perspectivismo amerindio, según Viveiros de Castro y sus seguidores, se cimienta en una corporalidad tangible definida por su visibilidad. Al mismo tiempo, la forma (visible) del cuerpo determina su perspectiva, el ‘punto de vista’ que puede tomar un ente (Viveiros de Castro 1996, 2012). En base al punto de vista de cualquier ente, la perspectiva que se obtiene desde ese punto de vista determina el mundo que éste percibe (‘multinaturalismo’).

