

**Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador**  
**Departamento de Antropología, Historia y Humanidades**  
**Convocatoria 2015-2017**

**Tesis para obtener el título de maestría de Investigación en Antropología Visual**

**Relaciones de alteridad a través del sonido y la música: Tres experiencias  
compartidas con los Napo Runa en la Alta Amazonía ecuatoriana**

**Delfina Magnoni**

**Asesora: Ana Lúcia Ferraz**

**Lectores: Michael Uzendoski y Patricia Bermúdez**

**Quito, abril de 2018**

*A Federico Calapucha Tapuy,  
Tito Chongo y  
Mishki Chullumbu.*

*“Entonces, todo esto que a mí me encanta de convivir, me encanta de estar dentro de las energías más que todo. Esta piedra entonces era la casa de mi abuelo, el corazón de mi abuelo.*

*(...)*

*Entonces Jumandy viene de dos culturas, kichwa y lo que es de los cofanes. Cofán y kichwa, padre es cofán, madre es kichwa, de dos culturas.”*

Federico Calapucha Tapuy, abril 2018. Sapo Rumi, Tena.

## Tabla de contenidos

<b>Resumen .....</b>	<b>IX</b>
<b>Agradecimientos .....</b>	<b>X</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1 .....</b>	<b>8</b>
<b>Planteamiento del tema y estado del arte de los estudios en las comunidades Napo Runa .....</b>	<b>8</b>
1.2. Los Napo Runa, una cultura en transformación .....	11
1.3. Estudios antropológicos y etnohistóricos en la región del Napo .....	14
1.3. La categoría de persona en la Amazonía .....	28
<b>Capítulo 2 .....</b>	<b>31</b>
<b>Estudios etnomusicológicos en Amazonía .....</b>	<b>31</b>
2.1. Etnomusicología – Un estado del arte .....	31
2.2. Paisaje sonoro ( <i>saundscape</i> ) .....	38
2.3. Sobre etnomusicología y relaciones de alteridad .....	40
2.4. Estudios sobre música en la región del Napo .....	47
<b>Capítulo 3 .....</b>	<b>52</b>
<b>Tito Chongo y su música <i>mixturada</i> .....</b>	<b>52</b>
3.1. Historia de vida .....	53
3.2. Las misiones en el Napo .....	55
3.3. La virtud transformacional .....	62
3.4. La Canción <i>Sisa Mama</i> – como virtud transformacional .....	63
3.4.1. Un <i>videoclip</i> anterior .....	67
3.4.2. Filmación del <i>videoclip Sisa Mama</i> . .....	68
3.4.3. <i>Videoclip Sisa Mama</i> .....	77
3.4.4. “Aquí practicamos una mezcla” .....	82
3.5. A modo de conclusión .....	84
<b>Capítulo 4 .....</b>	<b>86</b>
<b>Sonido y música como campo de relaciones de alteridad. El Caso de Mishki Chullumbu y Federico Calapucha Tapuy .....</b>	<b>86</b>
4.1. Mishki Chullumbu y la patrimonialización de la música .....	86
4.1.1. Los cuentos de Mishki - “Rescate” de la cultura Napo Runa .....	87
4.1.2. La música de Mishki - lugar de incorporación del mundo del blanco .....	92
4.1.3. Mishki “Patrimonio Vivo del Ecuador” .....	97
4.1.4. Mishki, teórico de su práctica musical .....	101

4.1.5. Música tradicional como estrategia de captura de espacios de reconocimiento del blanco .....	106
4.1.6. Música como comunicación interespecífica.....	108
4.1.7. Mishki, traductor entre dos mundos.....	111
4.2. Federico del Rio <i>Achiyacu</i> , brazo del rio Napo. ....	113
4.2.1. Guía y mediación entre las entidades del mundo Napo Runa y los visitantes .....	115
4.2.2. Primeros acercamientos a la escucha .....	119
4.2.3. Escuchar la alteridad .....	120
4.2.4. Paisaje sonoro: Federico del rio <i>Achiyacu</i> .....	127
4.2.5. Los diálogos de Federico con el paisaje.....	133
4.3. Consideraciones finales del cuarto capítulo.....	135
<b>Conclusiones.....</b>	<b>137</b>
<b>Lista de referencias.....</b>	<b>142</b>

## Lista de Figuras

1.1. Provincia del Napo.....	14
1.2. De norte a sur, Cotundo, Archidona, Sapo Rumi.....	15
3.1. Santuario de la Virgen del Quinche.....	60
3.2. Ensayo en “Veinte de Mayo”.....	66
3.3. Video <i>Sisa Mama</i> 2012.....	68
3.4. Video <i>Sisa Mama</i> 2012.....	68
3.5. Video <i>Sisa Mama</i> 2012.....	68
3.6. Video <i>Sisa Mama</i> 2012.....	68
3.7. Video <i>Sisa Mama</i> 2012.....	68
3.8. Video <i>Sisa Mama</i> 2012.....	68
3.9. Grabación en estudio canción <i>Sisa Mama</i> .....	69
3.10. Casa Comunal. Grupo <i>Kishuar</i> .....	71
3.11. Tito Chongo, filmación <i>videoclip</i> .....	72
3.12. <i>Rayorumi</i> . Comunidad Nueve de Junio.....	73
3.13. Hacia la <i>chakra</i> , San Francisco.....	74
3.14. Palos de yuca. San Francisco.....	74
3.15. Preparativos para la danza. Frente a la iglesia.....	76
3.16. Tito da indicaciones.....	76
3.17. Tito en la selva.....	78
3.18. Tito en la iglesia.....	78
3.19. Mujeres en la <i>chakra</i> .....	78
3.20. Mujeres en la <i>chakra</i> .....	78
3.21. Cosecha de yuca.....	78
3.22. Cosecha de yuca.....	78
3.23. Danza <i>kidhuar</i> . Cámara en mano.....	79
3.24. Danza <i>kidhuar</i> . Plano general.....	79
3.25. Lila plano desde atrás.....	79
3.26. Lila acaricia la <i>chakra</i> .....	79
3.27. Superposición Lila y la virgen del Quinche.....	80
3.28. Plano de Lila fuera de foco.....	80
3.29. Tito en río Misahualli.....	80
3.30. Tito en <i>Rayorumi</i> .....	80
3.31. Abuelo Jose. Nueve de Junio.....	81
3.32. Mujeres tejiendo. San Francisco.....	81
4.1. Feria por las fiestas de Tena. Exposición dibujos Mishki Chullumbu.....	90
4.2. Feria por las fiestas de Tena. Exposición dibujos Mishki Chullumbu.....	90
4.3. Video “De Taitas y Mamas”.....	99
4.4. Fotografía que acompaña el anuncio del proyecto “De Taitas y Mamas”.....	104
4.5. Piedra en río <i>Achiyacu</i> , por detrás la casa de Federico.....	115
4.6. Federico abre camino.....	119
4.7. Diálogo con pájaro.....	125
4.8. <i>Huisupina</i> .....	129
4.9. <i>Huisupina</i> .....	129
4.10. <i>Huisupina</i> .....	129
4.11. <i>Huisupina</i> .....	129
4.12. Limpia.....	130
4.13. Limpia.....	130
4.14. Limpia.....	130

4.15. Limpia.....	130
4.16. Caminata.....	131
4.17. Caminata.....	131
4.18. Caminata.....	131
4.19. Caminata.....	131
4.20. Árbol de la vida.....	132
4.21. Árbol de la vida.....	132
4.22. Árbol de la vida.....	133
4.23. Árbol de la vida.....	133
4.24. Árbol de la vida.....	133
4.25. Árbol de la vida.....	133
4.26. “Allí me pongo y me sacas una foto con mi abuelo”.....	136

## **Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis**

Yo Delfina Magnoni, Autora de la tesis titulada “Relaciones de alteridad a través del sonido y la música: tres experiencias compartidas con los Napo Runa en la Alta Amazonía ecuatoriana” declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de investigación en Antropología Visual, concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, Bajo la Licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, abril 2018



---

Delfina Magnoni

## **Resumen**

A través de la música y la forma de percibir el sonido, los Napo Runa, kichwa hablantes de la Amazonía ecuatoriana, establecen determinadas formas de relacionarse con el entorno en las cuales se generan cruces permanentes de conocimiento, dando cuenta de la porosidad de esta sociedad. Así, el presente trabajo propone indagar sobre las relaciones flexibles y dinámicas de alteridad entre el mundo kichwa y la cultura occidental que se visibilizan a través del sonido. Esta problemática de estudio se enmarca dentro de las investigaciones etnomusicológicas de tierras bajas de Sudamérica.

La hipótesis de trabajo es que las comunidades amerindias comparten la capacidad de apropiación de la alteridad, que es reelaborada y re-significada constantemente en las relaciones contemporáneas de los Napo Runa. El presente trabajo propone la posibilidad de establecer contextos específicos a partir de los cuales se comparten experiencias musicales y aurales donde se ponen en evidencia las distintas formas de establecer relaciones de alteridad entre los Napo Runa y sus otros, entre ellos la cultura occidental.

El trabajo consiste en analizar la música y la escucha como espacio de las relaciones de alteridad, a partir del estudio etnográfico de las prácticas musicales y de la forma de escuchar el entorno con tres personas de la comunidad Napo Runa. De esta manera, quedan planteadas diferentes líneas metodológicas: por un lado el desarrollo de la práctica musical y visual conjunta entre un músico local y la autora de este artículo, que se materializa en la realización de un videoclip (proceso de interpretación y representación visual de una canción). Por otro, un texto escrito en forma conjunta con uno de los interlocutores de esta investigación, que reflexiona sobre las alteridades interespecíficas que participan en la música Napo Runa. Y por último, el registro de la experiencia compartida del paisaje sonoro de una caminata por la selva, con el objetivo de reconocer la agencia de otros seres presentes en el mundo amazónico. Con esta propuesta dentro del campo de la etnomusicología se busca producir nuevos enfoques metodológicos que permitan una construcción del conocimiento compartido. En síntesis, se trata de analizar distintas formas de generar relaciones de alteridad entre los Napo Runa y la cultura occidental a partir del establecimiento de diferentes encuentros musicales y aurales.

## **Agradecimientos**

Desde que comenzó todo este proceso fue mucha la gente que acompañó y estoy muy agradecida. A Susana y Máximo por el profundo amor, por enseñarme la fuerza de adentro y no haberse quedado quietos nunca. A mis tres hermanos Juan, María y Ana, porque el amor todo lo puede y son mi ejemplo y mi orgullo. María en el medio del proceso supo hacer crecer el amor de la familia con Luca. A mi abuela Lidia por ser ejemplo de todo y ayudarme con las bases para volar, mujer maravillosa! Y a Pilar por hacer eso posible. A mi abuela Coca que me despidió durante este proceso y nos quisimos mucho. A mis primas y primos por ser parte de mi a la distancia, a mis tios por el amor y el orgullo.

A Ayelén, Agus, Mavi, Pili, Caro, Lu, Pao, Rochi, MariS, MariP, Carla, Pau y Vera, por el amor cotidiano que construimos a la distancia, porque cada una quiere lo suyo y se empodera todos los días. Son ejemplo y mi refugio diario a la distancia. A Lauti por estudiar género y enorgullecerme, por ser trampolín de tantos viajes y porque su convivencia es pura alegría. Además, por ser el trampolín de Sofi que llegó a Ecuador y esos meses fueron de sentir familia junto a ellos.

A la gente que apareció en el camino, estoy profundamente agradecida, a Maga porque tuve tanta suerte de haberla encontrado y junto con ella a Lina, Dana, la Mati y el Lauti. A Tincho y Ponce por la alegría de todos este tiempo compartido y la hermandad entre ustedes que nos acompañó. A Ali, por ser increíble y ser la libertad que veo como camino, con su música, su compromiso y el amor a las mujeres. A Ana María por tanta valentía y fuerza, por los ojos más curiosos y la aventura de su caminar. Gracias a las dos por las montañas, subir a su lado es una de las cosas más lindas que se pueden sentir. A Sofi, por tanta pasión y entrega y ser la persona más asombrosa que conozco, desde el comienzo la admiré. A Laura por la profunda alegría que tiene, y por llenar de sonrisas y sabrosura cada cosa que hace. A Ana, la manita más mágica que existe, gracias por tus ojos y tus manos, por tejer tanto amor y por unir personas y mundos. A Anto por el amor, la calidez, por ser mujer y por querernos y enseñarnos. A Carmen Lu por su mirada, por abrirnos su mundo de creación, su hogar y su dulzura. También agradezco la música y los músicos que encontré, los Son Jarocho, el Ale, Su, Sara, Antonio, Luz, Mariana, Diana, el Chapo y la Ali amada. Por su música, pasión, alegría, y porque mientras escribo escucho Los Cojolithes, El sonido del Cajón.

A Franco porque todo es con alegría, por ser el compañero de cada paso y porque con su paciencia, amor y entrega acompañó este proceso de manera incondicional.

A Ana Lúcia por la humanidad, la pasión y la guía. A Michael por llevarnos a su casa y hacernos enamorar de la Amazonía. A Patricia, por la predisposición al hacer, por el ciclo y el festival. A Marcia por estar en todo el proceso siempre con calidez.

Y en especial a Federico porque desde su apertura me llevó hacia adentro, a Mishki por luchar toda la vida y Tito porque su mundo incluye muchos mundos y por todos ellos camina con alegría, entrega y fe. Y a Ecuador por significar para mí tantas cosas hermosas.

## **Introducción**

El presente trabajo aborda el análisis de las relaciones de alteridad que establecen tres personas kichwas de Alta Amazonía ecuatoriana, desde distintas experiencias musicales y sonoras compartidas. A partir de diferentes encuentros con cada uno de los interlocutores, se llevaron a cabo tres propuestas de trabajo, con la música y el sonido como campo de estudio.

En la presente investigación, se abordan estudios de etnomusicología, antropología del sonido y de paisaje sonoro como campo donde se evidencian las formas particulares de relacionarse con la alteridad. Es extensa la bibliografía antropológica que vincula los estudios de sonido y música en relación a las lógicas amerindias de metamorfosis e incorporación de alteridad que plantea la teoría perspectivista (Seeger 1987; Menezes Bastos 2007; Brabec de Mori 2015; Lewy 2015). Las lógicas amazónicas que posibilitan esta transformación de la persona al incorporar las facultades de la alteridad, atraviesan cada una de las experiencias compartidas tanto musicales como aurales aquí desarrolladas. Todas ellas fueron parte de un proceso de investigación que se hizo posible a partir de los intereses particulares de los interlocutores, y que resultaron en diferentes propuestas de trabajo. Con lo cual, se llevaron a cabo, dos videos audiovisuales y un texto escrito de forma conjunta sobre la música en el Napo.

Los Napo Runa de la Amazonía ecuatoriana, son comunidades kichwas que se ubican en la región del Alto Napo, en distintos cantones y parroquias situadas alrededor de las ciudades de Tena y Archidona<sup>1</sup>. Según la antropóloga Blanca Muratorio (1987), fueron varios años de establecimientos permanentes y temporales de distintos actores sociales en el Napo, como órdenes de misioneros cristianos, representantes gubernamentales y comerciantes, que han insistido en establecer relaciones de dominación con estas comunidades. Sin embargo, afirma la autora, los indígenas han sabido resistir ante el avance de cada una de estas entidades, aunque bajo la mirada tradicionalista<sup>2</sup>, se ha visto a los Napo Runa como comunidades en proceso de pérdida cultural. Lejos de esta idea de aculturación, las formas de incorporación de la alteridad responden a lógicas

---

<sup>1</sup> Según el último censo del INEC (Instituto Nacional de Estadística y Censo), del año 2010, 53.996 personas de la provincia del Napo, de una cantidad total de 103.697, se reconocen como kichwa amazónicos. Esta cantidad no representa sólo a los Napo Runa, sino a otras comunidades de la región. Más adelante continúo con este análisis.

<sup>2</sup> Una mirada que le otorga a las comunidades indígenas cualidades estáticas y que son evaluadas en términos de ganancia y pérdida de rasgos culturales y no en su capacidad de flexible y de transformación.

amerindias que funcionan de manera dinámica y que generan una relación flexible con el mundo de afuera pudiendo desarrollar distintas estrategias de resistencia. De esta manera, revelan lógicas de transformación y flexibilización amazónicas a través de la posibilidad de establecer un encuentro con la alteridad.

A partir de todo lo expuesto cabe preguntarse, ¿Por qué estudiar la alteridad desde la Antropología Audiovisual?

Las teorías surgidas en Amazonía, como el perspectivismo y el animismo, ponen en cuestionamiento la alteridad que ha sido objeto de estudio de la antropología desde sus comienzos. A partir de los cuales, es posible pensar el mundo natural como un *continuum* del mundo social, sin separación dual como lo realiza occidente. Es decir, si el alma, es compartida con otros seres y el cuerpo es lo que los diferencia, y además esa otredad puede ser incorporada, cómo es percibida la alteridad que es potencialmente parte de uno. En este contexto, la propuesta de trabajo consistió en la posibilidad de establecer espacios de encuentro a través de la música y el sonido, como forma de revelar las mencionadas estrategias de incorporación de la alteridad. Es parte de un interés como investigadora, la posibilidad de establecer a través de la música y la escucha, un medio de diálogo etnográfico. En este sentido, la práctica musical es una actividad que realizo en mi vida cotidiana, y la posibilidad de compartir agencia como el hacer música o experiencia sensible a través de una caminata, fue parte de la búsqueda de favorecer espacios específicos para el encuentro, que permitan reflexionar sobre el mismo. Es decir, la posibilidad de encontrarnos a través de la propuesta del hacer en forma conjunta, posibilitó un campo a partir del cual, analizar las múltiples formas de relacionarse con la alteridad que tienen los Napo Runa.

En cuanto a la metodología propuesta por Jean Rouch (2007) de provocar una situación como catalizadora de una respuesta que posibilita una forma de conocer al otro a través de su accionar, el presente trabajo se propuso compartir experiencias particulares, que muchas veces surgían del interés de las mismas personas. Se hizo posible una forma de acercamiento y el encuentro de espacios a través de los cuales repensar las relaciones de alteridad. De esta manera, la experiencia fue provocada a partir de la realización de dos videos: un *videoclip*, planificado en forma conjunta, lo que permitió reflexionar sobre la posibilidad de representar en imagen la composición de una canción; y un paisaje sonoro, a partir de la experiencia de caminar en la selva y compartir el mundo aural,

dando a ver las múltiples relaciones interespecíficas que se evidencian a través del sonido. Además, se llevó a cabo la escritura en conjunto de un texto sobre la música del Napo, que permitió la reflexión de las sonoridades que componen la música kichwa de la Amazonía, dando a ver, también, la incorporación de los sonidos del entorno. Estas experiencias permitieron reflexionar sobre el objetivo general de la presente investigación, es decir, las múltiples relaciones de alteridad que estas tres personas logran generar. Entre ellas, también las relaciones que se establecen conmigo, como investigadora y cineasta, entre otras posibles, que evidencian la capacidad dinámica, flexible y transformativa de la sociedad Napo Runa. En este sentido, si bien el trabajo es realizado con tres personas y no con la comunidad en general, me propongo establecer un análisis a partir de la bibliografía consultada, que permita reflexionar estas experiencias sonoras como parte de una sociedad que evidencia maneras particulares de relacionarse con la alteridad.

Durante una de las *huaisupinas* (toma de guayusa a la madrugada) que hemos compartido con Federico, uno de los interlocutores de esta investigación, él me cuenta la siguiente historia.

Hace 500 años atrás, que esta parte de Achiyacu era el mundo que la gente no conocía (...) hay un personaje, no sé hayas escuchado de Jumandy<sup>3</sup>. Entonces mi abuelo, ese que le decían Vicente, era familia de esta persona, de Jumandy. Por eso él era un hombre muy grande de gran estatura y físico. Entonces querían decir que Jumandy, la raíz de él era kichwa o era de otra cultura, por ejemplo puede ser de waorani, de secoya, de siona, de cofán. Él es cofán, el papá es cofán, la mamá es kichwa. Era de aquí del Napo era kichwa, era de Sumaco. Él dice que andaba, tenía un territorio grande que tenía que caminar. Entonces ahí, andaba vigilando a ver si había algo de, puede ser personas ajenas que podían estar caminando en la selva, entonces ahora esa herencia que ahora están diciendo que no, que son los Quijos, que no son los kichwas, omaguas, bueno hablan así, están confundiendo las raíces de dónde era y quién era Jumandy, pero en cambio mi tío y mi tías más que todo, Sebastiana que murió, mi abuelo Pocho que murió, ellos sabían quién era Jumandy (...) cuando llegaron los españoles, en 1500

---

<sup>3</sup> En 1578, hubo un levantamiento indígena liderado por Jumandy, “el levantamiento de los 'pendes', o shamanes indígenas, (...) el papel que jugaron los circuitos de intercambio y las vinculaciones entre los pueblos amazónicos y andinos, amenazó con convertir este levantamiento en la rebelión anticolonial más grande e importante de la época” (Ruiz Mantilla 1992, 77). Fue el levantamiento indígena más importante de la región, aún hoy es recordado y como se ve las alianzas con otras comunidades, fueron las que fortalecieron el proceso de levantamiento. La escultura de Jumandy está ubicada en la entrada de la ciudad de Tena, aunque hay personas de las comunidades disgustadas con que se ubique en ese lugar.

cuando llegaron de Guayaquil de la costa, entraron acá a la Amazonía porque dijeron ahí está el tesoro, la canela y el caucho, y ahí encontraron gente nativa de la costa, gente nativa del oriente, entonces ahí encontraron a Jumandy nuestro patriarca, nuestro guerrero, el héroe de la lucha, de la resistencia, esta es la historia verdadera de Jumandy, entonces Jumandy viene de dos culturas, kichwa y lo que es de los cofanes. Cofán y kichwa, padre es cofán, madre es kichwa, de dos culturas y por eso cuando llegaron los españoles, entonces tuvieron que hacer una guerra, porque estaban abusando de las mujeres, matando a los hombres y entonces ésta historia me comentó mi abuelo, me comentó mi tía, porque ellos sabían cómo era la historia de Jumandy. (Calapucha Tapuy, mayo 2017, Sapu Rumi, Tena)

A través de este relato en el que Federico reconoce al héroe Jumandy, mitad kichwa, mitad cofán, se presenta la idea de una organización social que es abierta. Esta introducción que realiza Federico, a partir de lo cual es posible pensar el cambio, la flexibilidad y la mezcla como cualidades identitarias Napo Runa, es el tema que voy a desarrollar a lo largo del presente trabajo. Cómo desde el sonido y la música todas estas cualidades son percibidas, estableciendo una particular forma de relacionarse con la alteridad.

A partir de lo anteriormente planteado, esta investigación parte del supuesto de que las comunidades amerindias, dentro de las que se enmarcan los Napo Runa, a través de la música y la forma de percibir la escucha, establecen determinadas formas de relacionarse con el entorno. En este proceso, se generan cruces permanentes de conocimiento, revelando la porosidad de esta sociedad. Es a través del sonido, por ejemplo, que una persona establece diálogos con los espíritus de la selva y logra construir puentes de comunicación entre ellos y mi persona como investigadora o turista, haciéndome partícipe de esta experiencia, dándome la posibilidad de escuchar y compartir un mundo sensible a través del sonido.

Por lo tanto, partimos de la hipótesis de que los Napo Runa, comparten la capacidad de apropiación de la alteridad, que es reelaborada y re-significada. Dicha alteridad está integrada por diversos otros, que comprende diferentes seres que habitan el mundo, como animales, plantas, espíritus, así también distintas entidades e instituciones pertenecientes a la cultura occidental. Es decir, el presente trabajo también propone analizar las relaciones flexibles y dinámicas entre el mundo kichwa amazónico y la cultura occidental o el mundo del blanco como ellos nombran.

En el capítulo 1 realizo un primer planteamiento del tema y luego una presentación de los estudios antropológicos y etnohistóricos de las comunidades Napo Runa. A partir de la bibliografía que aquí presento, realizo un análisis de cómo los distintos autores, nombran ciertas características de estas culturas, que les permiten establecer relaciones flexibles con el entorno como estrategia para seguir siendo. Ellos son Oberem (1980), Macdonald (1984), Muratorio (1987) y Uzendoski (2010). En este primer capítulo, además, se realiza un breve análisis de la teoría amazónica perspectivista de Viveiros de Castro (2006), a partir de la cual la división occidental entre naturaleza y cultura es rechazada. En este sentido, este trabajo se enmarca dentro de los estudios amerindios que establecen que la naturaleza es una extensión más del mundo social, lo que posibilita otra manera de concebir la alteridad y su forma de relacionarse con ella.

En este capítulo, además, reflexiono sobre algunas categorías usadas en los estudios antropológicos como socialidad de Strathern (2014), la cultura como invención de Wagner (1981) y el hacer (*skills*) en campo como forma de generar conocimiento de Ingold (2000). A partir de estas reflexiones, propongo pensar no sólo la manera en que utilizo algunos términos, sino la mirada como investigadora en la aproximación al campo y en el análisis de la experiencia.

En el capítulo 2 establezco el marco teórico de mi trabajo de investigación, a partir de lo cual realizo un estado del arte de los estudios sobre música y sonido en Antropología. Para esto propongo una revisión de autores como Myers (2001), Blacking (1973) y Feld (2001). Luego de esta primera aproximación al campo de la etnomusicología, planteo realizar un análisis de los estudios de sonido y música vinculados a pensar las relaciones de alteridad. En este capítulo también se desarrolla el concepto de paisaje sonoro de Schafer (1977), que será una de las decisiones metodológicas de esta investigación. Al final de este capítulo, expongo los estudios etnomusicológicos que se han llevado a cabo en la región por Franco (2005) y Lemmens (2015).

En el capítulo 3 y 4 desarrollo la etnografía. Los encuentros y los intereses de trabajo fueron distintos en cada uno de los casos etnográficos, lo que llevó a la realización de tres abordajes diferentes. Sin embargo, en cada uno de los casos se propusieron encuentros a través del hacer en forma conjunta que posibilitaba el análisis y la reflexión sobre las relaciones de alteridad que se establecían y sus diferentes formas de generarlas e incorporar agencia de las mismas.

En el capítulo 3, presento una parte del trabajo etnográfico, a partir del estudio de las prácticas musicales y las formas de escucha del entorno con Tito Chongo, joven músico de la comunidad 9 de junio<sup>4</sup>. Con Tito planteo el desarrollo de la práctica musical y visual conjunta, que se materializa en la realización de un *videoclip* (proceso de interpretación y representación visual de una canción).

En el capítulo 4, presento los otros dos casos etnográficos. Primero, Mishki Chullumbu (Carlos Alvarado Narváez), músico, escritor, dibujante y narrador de la cultura Napo Runa. Con Mishki, quien forma parte del “Programa de Patrimonio Vivo del Ecuador 2012” (García Jurado, 2015), se produjo un texto escrito de forma conjunta, que reflexiona sobre lo que el autor reconoce como “música tradicional del Napo”. En este texto, Mishki da cuenta de las múltiples relaciones interespecíficas que se manifiestan a través de la música. El tercer y último caso es Federico Calapucha Tapuy, guía de ceremonias y de caminatas en la selva de la comunidad Sapo Rumi, en el cantón de Pano. A partir de diferentes paseos compartidos por la selva, propongo el registro de la experiencia del paisaje sonoro de una caminata, guiada por su percepción sonora, que nos permiten reconocer la agencia de otros seres presentes en el mundo amazónico.

Si bien en el caso de Tito y Mishki los encuentros fueron en varios lugares de la región (como Tena, Archidona, distintas comunidades de Cotundo y Quito), la mayor parte del trabajo con cada uno de ellos fue, con Tito Chongo en Cotundo, Mishki Chullumbu en la comunidad de *Waysa yaku* a tres kilómetros de Archidona y con Federico Calapucha Tapuy en Sapo Rumi. Los tres interlocutores, se consideran Napo Runas, y también se reconocen como kichwas de la Amazonía ecuatoriana.

Finalmente desarrollo algunas conclusiones y líneas futuras de investigación. Como parte de los resultados, planteo que en el cruce entre la etnomusicología y la Antropología Audiovisual, se buscan producir nuevos enfoques metodológicos que permitan una construcción del conocimiento compartido, visibilizando distintas formas de generar relaciones de alteridad. Por lo tanto, a partir de la investigación considero que las cualidades de apertura de las comunidades Napo Runa posibilitan una permanente transformación de esta cultura. Esto queda en evidencia desde las formas de incorporación de la alteridad, que les permiten seguir siendo kichwa amazónicos, en un

---

<sup>4</sup> La mencionada comunidad se encuentra próxima a Cotundo, localidad que está dentro del cantón de Archidona

contexto contemporáneo, de encuentro y negociación con el mundo del blanco. De esta manera, la capacidad de incorporar rasgos de esta alteridad que les permiten circular en diferentes mundos, es una forma política de agenciamiento.

## **Capítulo 1**

### **Planteamiento del tema y estado del arte de los estudios en las comunidades Napo Runa**

Como modo de presentación de este trabajo, propongo establecer algunos puntos clave para el seguimiento de la lectura de la tesis. Así, comenzaré con el planteamiento del tema donde se desarrolla la pregunta de investigación, los objetivos del trabajo, las categorías analíticas que utilizo y presento el marco teórico que será abordado.

Luego de esta primera presentación, planteo un estado del arte en relación a los estudios antropológicos y etnohistóricos llevados a cabo en la región. A partir de la siguiente revisión bibliográfica, propongo analizar cómo ha sido estudiada la cultura Napo Runa a través de la historia. Con la llegada de los españoles en el siglo XVI, los grupos kichwas de la Alta Amazonía ecuatoriana, tuvieron contacto rápidamente con los conquistadores. Por lo tanto, a lo largo del tiempo, han tenido diferentes formas de responder ante estos avances coloniales. Además, propongo analizar las maneras en que fueron nombradas estas comunidades.

Desde la etnohistoria (Oberem 1980), las comunidades de esta región han sido vistas como sociedades de frontera, las cuales han establecido numerosos encuentros y contactos con otras culturas, tanto amazónicas, como de la sierra, como de la cultura occidental. Algunos autores (Muratorio 1987, Uzendoski 2010) coinciden en que esto ha implicado cualidades flexibles y transformativas en cuanto a la constitución identitaria de las sociedades kichwas del Alto Napo. Por lo tanto, las relaciones de alteridad como forma de incorporar agencia y conocimiento, ha sido un tema fundamental en diversos estudios de las comunidades amazónicas a lo largo de la historia, los cuales profundizaremos en los siguientes apartados.

#### **1.1. Planteamiento del tema, pregunta de investigación, objetivos, categorías analíticas y presentación del marco teórico**

La presente investigación se enmarca dentro de los estudios perspectivistas (Viveiros de Castro 2006) los cuales fundan una teoría amazónica indígena, que concibe al mundo circundante como una extensión del mundo social. Desde allí parte la siguiente pregunta de investigación, ¿Cómo son percibidas las relaciones de alteridad de tres personas de las comunidades Napo Runa, a través de experiencias aurales compartidas? De esta

manera, la pregunta surge en un contexto en el que los diversos otros habitan este mundo social ampliado.

El objetivo general de la investigación es analizar las múltiples relaciones de alteridad que establecen a partir del sonido, tres personas de la comunidad Napo Runa de la Amazonía ecuatoriana. A partir de lo cual, planteo cuatro objetivos específicos, en primer lugar investigar de qué modo Tito Chongo circula en distintos ámbitos, como la iglesia y algunas comunidades de Archidona, a partir de la música que realiza. Luego, analizar cómo Mishki Chullumbu utiliza y reconoce ciertas categorías que lo ubican como Patrimonio Nacional, a partir de su historia como músico, para legitimar su trabajo como referente de la cultura Napo Runa. En cuanto a Federico, comprender el modo en que se ubica como mediador entre diferentes seres aurales, para habitar el territorio y guiar a las personas que lo visitan. Y por último analizar cómo se dan las relaciones en campo entre cada uno de los interlocutores y la investigadora que catalizan diferentes líneas metodológicas.

En el presente trabajo ubico tres categorías analíticas que movilizan el desarrollo de esta investigación, las cuales surgen a partir del encuentro y el diálogo con los interlocutores de este proceso.

En primer lugar la alteridad, la cual aparece aquí como una categoría relacional, que posibilita un vínculo entre seres distintos. El reconocimiento de otredades, en la cosmología amazónica, significa el reconocimiento de ciertas cualidades que son compartidas. Es decir los diferentes seres que habitan el mundo, tanto, animales, plantas, espíritus, como otros humanos comparten la capacidad de pensamiento y la posición de un punto de vista. En este sentido, en una de las primeras conversaciones con Tito, él me dijo que lo que distinguía a estas comunidades indígenas de otras ecuatorianas, es la capacidad de metamorfosis, y me explicó, que la metamorfosis era la posibilidad de convertirse en otro ser. Esto, creía Tito, les otorgaba una ventaja frente a otras comunidades. De esta manera, la capacidad de incorporar rasgos de los diversos otros, ubica esta categoría como una herramienta política de agenciamiento que es reconocida por estas comunidades.

La segunda categoría analítica que utilizo en la investigación es el sonido, la cual defino como la percepción auditiva de diferentes fuentes aurales que establecen una forma de escuchar el mundo que nos rodea. Feld (2001) acuña el término de acustemología, a

partir del cual establece la importancia del sonido como forma de conocer dinámicas culturales. El autor establece que tanto el ambiente, el espacio, los recuerdos y la música, determina una forma de escuchar y a la vez, de realizar sonido. “las organizaciones acústicas están siempre organizadas socialmente” (Feld 2001, 333). De esta manera, el sonido se ubica como una categoría que se construye y se organiza socialmente.

Por último, la idea de persona es la tercera categoría analítica que se aborda en el desarrollo de esta investigación. Es decir, la forma de percibir al individuo en las sociedades amerindias. Viveiros de Castro (2006) establece que en las comunidades amazónicas, “la construcción de la persona es co-extensiva a la construcción de la socialidad; ambas se basan en el mismo dualismo, en desequilibrio perpetuo, entre los polos de la identidad consanguínea y de la alteridad afín” (Viveiros de Castro 2006, 439). En este sentido, la idea de persona Napo Runa permite comprender las posibilidades de transformación y circulación del individuo en las sociedades amazónicas. Si bien el trabajo es realizado con tres personas y no con la comunidad en general, propongo establecer un análisis a partir de la bibliografía consultada, que permita reflexionar estas experiencias sonoras como parte de una sociedad que evidencia maneras particulares de relacionarse con la alteridad. Esta categoría se retomará y desarrollará al final de este capítulo, una vez planteado el estado del arte.

Como establecí anteriormente, el marco teórico desde el cual se presenta la investigación son los estudios perspectivistas (Viveiros de Castro 2010). Esta teoría que incorpora el punto de vista amerindio, comprende la naturaleza como una extensión más del mundo social, es decir, hay una socialidad, en términos de Strathern (2014),<sup>5</sup> con el mundo que nos rodea. Se propone así, que todos los seres comparten un alma y se diferencian en su forma física. De este modo y bajo esta perspectiva, se posibilita una manera particular de concebir la alteridad y su forma de relacionarse con ella. Viveiros de Castro (2010), plantea que a partir de la forma de percibir las alteridades con almas compartidas y por ende cualidades semejantes, las posibilidades de establecer vínculo e incorporar agencia de estas otredades, se hace posible y necesaria. Es decir, la transformación es una característica inherente al ser amazónico que se posibilita a partir de compartir cualidades con esa alteridad, permitiendo la incorporación de las diferentes

---

<sup>5</sup> La categoría de socialidad (Strathern, 2014) se desarrolla en el siguiente apartado.

agencias que presentan los otros. La teoría que propone Viveiros de Castro será retomada a lo largo del segundo capítulo, estableciendo un diálogo con los estudios etnomusicológicos.

## **1.2. Los Napo Runa, una cultura en transformación**

A partir de la revisión bibliográfica sobre las culturas de la región de Alto Napo, encuentro que durante la historia de la llegada de los españoles a esta zona, las comunidades de esta región fueron reconocidas y nombradas de maneras distintas. En la bibliografía anterior a 1990, hay una recurrencia en denominar a estas comunidades como Quijos (Oberem 1980; Macdonald 1984). Esta designación fue parte de los estudios etnohistóricos que agrupaban a todas las comunidades kichwa hablantes de esta región. Estudios posteriores, como los trabajos de Muratorio (1987) y Uzendoski (2010), designan a las comunidades de la región del Alto Napo, como Napo Runas<sup>6</sup>.

Así como hay diferencias a la hora de nombrar estas comunidades, también existen interrogantes sobre los orígenes de esta sociedad. A lo largo de la historia han establecido diversos encuentros y han estado permanentemente en contacto con otros grupos culturales, como aparece en el relato de Federico que presento en la introducción. Al respecto de los antepasados de estas comunidades Oberem establece,

Tomando en cuenta que los Quijos ni aún en el siglo XVI eran una población de cultura uniforme y además, que en el transcurso de los últimos 400 años, otros indios fueron llevados a la región de los Quijos, no es de extrañar que muestren diferentes variedades en su aspecto exterior (Oberem 1980, 34).

El autor argumenta que estas sociedades no presentan un pasado común, sino que han establecido múltiples relaciones de alteridad, en este caso a partir de generar alianzas matrimoniales con otras comunidades amazónicas y alianzas comerciales o medicinales (viajes de chamanes) con comunidades de la sierra. Es común encontrar en la bibliografía distintas formas de nombrar las comunidades, como kichwas de la Amazonía, Napo Runas, Quijos. Sin embargo, hablando con distintas personas de la

---

<sup>6</sup> Si bien hoy en día existe una división principalmente política entre “Quijos” y “Kichwas” (cuestión en la que no profundizaremos), los tres casos que se toman de referencia en la presente investigación (Tito, Federico y Mishky), se auto-denominan como “Kichwas amazónicos” y también se reconocen como Napo Runas, éstas dos últimas son las denominaciones que voy a utilizar.

región, se reconocen como Napo Runas pero se nombran kichwas de la Amazonía ecuatoriana, reconociendo diferencias con los blancos y mestizos como suelen nombrar.

En relación a esta cualidad de la cultura Napo Runa como flexible, dinámica y en permanente cambio, propongo reflexionar y analizar la reposición de la discusión sobre la noción de cultura, tomando como base las discusiones de Marilyn Strathern, Roy Wagner y Tim Ingold. Marilyn Strathern (2014), en *El efecto etnográfico*, realiza un análisis del concepto de “sociedad”. Establece que a este concepto se lo ha pensado como una entidad estanca definida no por sus relaciones internas, sino por una forma homogénea concebida de manera *a priori*, que posee un carácter globalizante sobre la cultura. Strathern intenta desencializar la noción de sociedad, otorgándole complejidad y profundidad al concepto. Así propone la categoría de socialidad en la cual se priorizan las posibles formas de relaciones internas que se pueden establecer, más que pensar una sociedad definida por concepciones preestablecidas. De esta manera, Strathern (2014) reflexiona sobre el concepto de relación. En este sentido plantea la posibilidad de comprender las relaciones desde un carácter más abstracto, más allá de la forma convencional en que se las ha entendido en la Antropología tradicionalmente como las relaciones de parentesco o sanguíneas. La autora establece que pueden existir otras dimensiones que juegan a la hora de formar vínculos. Es decir, hay una variedad de posibilidades y de maneras en que se generan enlaces entre las personas y entre ellas y otros seres o entidades dependiendo de cada cultura. Esto genera una forma de socialidad particular, en la cual no existen concepciones preexistentes de entender las dinámicas particulares, en cuanto a la forma de establecer vínculos de una sociedad. Esta manera de pensar las relaciones las lleva a un nivel no tan concreto y definido, permitiendo profundizar el conocimiento sobre las formas de relación y las posibilidades de generar vínculos sin estar determinadas por un tipo de lazo concebido previamente. Reflexionando en torno a cómo podríamos vincularnos desde la música y las posibilidades de inventar esta relación y la forma de construirla intentaré partir de otras maneras de pensar cómo se dan los vínculos. En este sentido, pensar las posibilidades de relaciones que genera la música y con quiénes se interactúa a través de ella.

Roy Wagner (1981) realiza un acercamiento similar a la noción de cultura, lejos de pensarla como una entidad de límites definidos, reconoce la cultura como un concepto relacional. El autor sostiene, que al intentar aproximarnos al conocimiento de otra

cultura, el antropólogo reflexiona sobre la propia. Por lo tanto, plantea el enfoque de la cultura entendida como puesta en relación, donde sin el vínculo, no hay posibilidad de pensar en torno a la misma. Así, Wagner (1981) establece que la propia cultura también es conocida al reflexionar sobre ella dialogando con otras. Este autor propone entonces que el concepto de cultura es una invención y las fronteras entre los nativos y los investigadores son inventadas y construidas en el encuentro entre ambos. En la presente investigación, propongo pensar la puesta en relación que se genera en el momento de interactuar mediados por la música y el sonido. Reflexionar además, sobre las posibles relaciones que se logran establecer, a partir del lugar desde donde se nombran las personas con las que voy a trabajar y desde donde me nombro como investigadora.

Otro de los autores que retomo para repensar el trabajo antropológico, es Tim Ingold (2000). Este autor considera que la disciplina antropológica debe reflexionar sobre las prácticas que observamos en el campo. Hace un énfasis en la observación de la transmisión de las prácticas y cómo se da este proceso de aprendizaje. A su vez, reflexiona sobre cómo trabajar con mundos de conocimiento y cómo conocer desde adentro de la cultura, desde la experiencia vivida. Para esto Ingold (2000), también enfatiza en cómo construimos un lugar de comunicación y convivencia, para poder producir conocimiento sobre lo que hacemos en conjunto. Y propone el término *skills*, que define como ciertas habilidades prácticas que al ser aprehendidas generan la posibilidad de realizar intercambios de conocimiento con las personas. Este autor, reflexiona sobre la forma de llevar a cabo el trabajo de campo, por lo que considero fundamental para mi investigación, el cruce de conocimiento vinculado a la música. Con esto me refiero, a la posibilidad de realizar encuentros a partir de prácticas concretas como caminar, escuchar sonidos, hacer música, entre otras.

Estos autores se alejan de las nociones estandarizadas y esencialistas con las que la cultura occidental ha mirado a sus otros. A partir de ello, propongo desarrollar el estudio de las relaciones de alteridad de los Napo Runa que se evidencian a través del sonido, repensando categorías básicas de la Antropología, como la noción de cultura, la idea de socialidad y la acción y aprendizaje de prácticas como forma de estar en campo. De esta manera, propongo repensar dichas categorías que atraviesan la investigación y que contemplan el cambio y la transformación de las sociedades como posibilidades del seguir siendo.

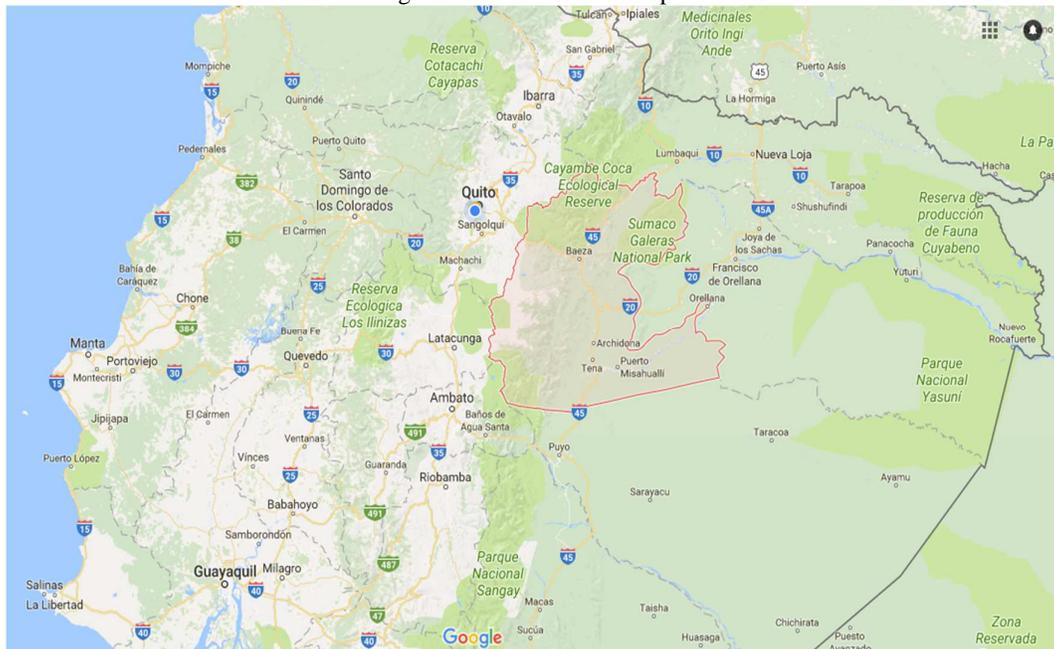
En el siguiente apartado, propongo contextualizar y analizar la bibliografía que aborda investigaciones antropológicas en el área del Napo, reflexionando sobre cómo son interpretados los procesos de cambio y transformación cultural en cada uno de estas investigaciones.

### 1.3. Estudios antropológicos y etnohistóricos en la región del Napo

La provincia del Napo está ubicada al centro norte de Ecuador, limita al norte con la provincia de Sucumbíos, al este con Orellana, al sur con la provincia de Pastaza y al oeste con las provincias de Pichincha, Cotopaxi y Tungurahua. Forma parte de la Región Amazónica Ecuatoriana (RAE), junto con las provincias de Sucumbíos, Orellana, Pastaza, Morona y Zamora. Región que está separada del resto del país por la cordillera andina y Perú y Colombia, como límites suroriente y nororiente respectivamente. La provincia ocupa un territorio de 13.271 km<sup>2</sup>, y su capital es la ciudad de Tena a 186 kilómetros de Quito.

El río Napo surge de los afluentes andinos que bajan hacia el oriente, en esta región se ubican las comunidades kichwa amazónicas, Napo Runa.

Figura 1.1. Provincia del Napo.



Fuente: Google Maps 2017

Figura 1.2. De norte a sur: Cotundo, Archidona, Sapo Rumi.<sup>7</sup>



Fuente: Google Maps 2017.

En el libro *La Cultura Tradicional Indígena de la provincia del Napo* (1991)<sup>8</sup>, se indica que en esta provincia existen diferentes etnias como los hoarani, cofanes, sionas, shuar<sup>9</sup> y los kichwas del Napo o Napo Runas que son el mayor grupo de la región. Según Garcés Dávila (1992) ante el avance de los españoles, en las primeras décadas de 1600, se generó no solo la huida de indígenas a otras regiones, sino también, “un proceso de etno-génesis, es decir, un proceso de formación de nuevas identidades indígenas, que dio lugar a la existencia de nuevas entidades étnicas tales como los Canelos Quichua, Quijos Quichua, Quichuas del Napo y Quichuas del Curaray.” (Garcés Dávila 1992, 73). Este autor afirma que estos grupos se formaron como parte de un proceso de readaptación a partir de la avanzada española. Por lo tanto, existen divisiones y diferentes maneras de nombrar las comunidades de esta región. En este sentido, aunque en algunos textos se hable de manera general de la cultura de los Quijos, se reconoce la heterogeneidad de la misma,

<sup>7</sup> Cotundo, Archidona y Sapo Rumi. Los lugares donde se desarrolló, en su mayoría, cada una de las experiencias etnográficas.

<sup>8</sup> Coordinado por Solano Mora, Freire, Wierhake y Alvarado (Mishki Chullumbu).

<sup>9</sup> Aunque la mayor población Shuar se ubica en la provincia de Morona Santiago.

los actuales Quichuas habitan una gran parte de la misma zona que los Quijos históricos atribuidos así a sus antepasados (...)

Más bien, la palabra "Quichua" no *significa* un nombre étnico, sino lingüístico, porque bajo este nombre figuran varios grupos étnicos no siempre bien definidos que hablan todos el mismo idioma Quichua y que ocupan una región más amplia que la de los Quijos. (Solano Mora et al. 1991, 5)

De esta manera, si bien son kichwa hablantes, no se considera que los Napo Runa descenden principalmente de las culturas del área andina de donde la lengua kichwa provendría.

Lo que se puede inferir de la situación actual de los indígenas de esta región es que a partir del siglo XVI se inició un proceso de generalización del quichua como primera lengua y, concomitantemente, la imposición del castellano como medio de comunicación con la sociedad dominante. (Garcés Dávila 1992, 72).

Es decir, la lengua kichwa fue parte de un proceso de homogeneización indígena impuesto desde el mundo colonial. Según el antropólogo alemán Udo Oberem (1980), se encuentran datos arqueológicos que dejan suponer la existencia de relaciones precolombinas entre la Sierra y los Quijos, antes de la llegada de los Incas a Quito, aunque “la época escrita que abarcan las fuentes históricas, es posterior a la conquista de la Sierra ecuatoriana por los incas del sur” (Oberem 1980, 50). Este autor establece que en la parte noroccidental de la región de los Quijos, se establecían particularidades que dejaban pensar en fuertes relaciones con la Sierra, pero “entre los demás Quijos prevalecieron tan claramente los elementos culturales típicos de los indios selváticos que, sin duda alguna, los podemos incluir entre éstos” (Oberem 1980, 330). En estos escritos aparece la historia de cómo los sucesores de Inca Yupanqui, llegan a Quito y se desplazan para el oriente explorando nuevas tierras. Según el autor, los encuentros que se establecen son de intercambios y no de guerras. Sin embargo, Garcés Dávila (1992) establece que las relaciones intra e interétnicas en esta región, constantemente fluctuaban entre etapas de paz y de guerra. La autora afirma que a partir de las reducciones<sup>10</sup>, existieron cambios en estas comunidades que modificaron las relaciones intra e interétnicas, luego de las nuevas formas de asentamiento.

---

<sup>10</sup> Las reducciones eran poblados donde se agrupaban grupos indígenas. Estaban organizados por misioneros y funcionaban como organismos administrativos durante la colonización española. Algunas familias preferían huir adentrándose en la selva, antes de establecerse en las reducciones.

Existe una idea generalizada, que las comunidades amazónicas han estado aisladas del avance colonial, sin embargo son comunidades con una larga historia de resistencia. El antropólogo estadounidense Norman Whitten (1976) trabajó más de cuarenta años en la región. El autor afirma que estos pueblos fueron durante varias generaciones utilizados como esclavos para la extracción y búsqueda de oro y especias, además del trabajo de las misiones que imponía nuevas prácticas para lograr la conversión de los mismos al cristianismo. Durante del siglo XIX y XX, estas comunidades fueron testigo de la masiva extracción de caucho en la región, de la exploración petrolera, el crecimiento de la actividad misional, y la irrupción peruana durante la segunda Guerra Mundial. En este contexto amplio, Whitten (1978) afirma que estos pueblos han conocido el avance destructivo del mundo occidental. El autor considera que muchas culturas han sido destruidas, sin embargo, los kichwa de la Amazonía han podido resistir a causa de profundo conocimiento, creatividad y perseverancia. Whitten reconoce que uno de los puntos fundamentales de estas comunidades para poder resistir, es el chaminsmo que “proporciona un punto focal para confrontar y contener las fuerzas reales que podrían desmembrar sus formas de vida” (Whitten 2007-traduccion propia)<sup>11</sup>. Según el autor, en los rituales chamánicos del Napo se concentra gran parte de la fuerza y cosmología de la cultura, en estos se produce una mediación con otros seres, el chamán atraviesa una metamorfosis. Esta afirmación hace sentido con la argumentación que presento al comienzo del presente capítulo de Tito Chongo, quien confirma que esta flexibilización del individuo para poder transformarse en otro ser, es lo que le da una fortaleza particular a los Napo Runa. Whitten coincide que ante el gran avance occidental, los kichwa amazónicos han podido sostener espacios de reinvención y reivindicación cultural que les permiten resistir.

Oberem (1980) autor del libro *Historia de la transculturación de un grupo indígena del Oriente Ecuatoriano*, realiza un recorrido de los procesos por los que pasaron las comunidades desde la llegada de los españoles a la región. En el mismo aparecen distintas entidades del mundo occidental como el Estado, las misiones cristianas,

---

<sup>11</sup> [http://polarfinearts.com/cgi-bin/cgiwrap/magician/html/los.cgi/PFA\\_2009/SVS\\_FILES/Soul\\_Vine\\_Shaman\\_NW.htm](http://polarfinearts.com/cgi-bin/cgiwrap/magician/html/los.cgi/PFA_2009/SVS_FILES/Soul_Vine_Shaman_NW.htm)

comerciantes y otros. A partir de lo cual, el autor establece diferentes etapas por las que pasan estas comunidades, resistencias, levantamientos y negociaciones.

En su contacto con los Quijos, los representantes de la “Cultura de contacto” perseguían y siguen persiguiendo diferentes objetivos y todos ellos pueden clasificarlos bajo los tres siguientes fines que son: dominar a los Quijos (finalidad estatal), misionarles (finalidad religiosa), y “hacer sus beneficios entre ellos” (finalidad particular). Pero en realidad, estos tres objetivos se encuentran tan entremezclados (...) generalmente, los blancos tenían tendencia a prohibir todas aquellas instituciones y costumbres que les parecían “inconvenientes” o “indecentes” (...) e introducir otras que servían a sus fines y correspondían a sus ideas (...) (Oberem 1980, 334).

Cada una de estas entidades provenientes del mundo occidental, prohibía ciertas prácticas e imponía otras. Si bien, los objetivos de cada una de ellas eran en un principio diferentes, coincidía la forma del trato para con la cultura kichwa, ya que respondían a una misma lógica de colonización y dominación. De esta manera, si bien, a lo largo de los años el paradigma occidental sobre el imaginario indígena se fue modificando, las formas de vincularse continuaron desarrollándose bajo la mirada del mundo colonial, con las condiciones y prohibiciones que establecían los blancos. En este contexto, Oberem realiza un análisis de la cultura de los Quijos en términos de transculturación. El autor utiliza esta categoría, de manera diferente a la que utiliza el antropólogo Uzendoski (2010)<sup>12</sup>. Mientras que el primero establece una enumeración de rasgos que se pierden a partir del contacto con los españoles, el segundo autor utiliza el término de transculturación, como parte de procesos de contacto con las diferentes entidades del mundo occidental. Con lo cual, Uzendoski analiza cómo son evidenciados estos encuentros, en términos de negociaciones e intercambios para incorporar nuevas agencias y modificar otras. Es decir la transculturación, en términos de transformación y no de pérdida o ganancia de características que definen una cultura. Oberem en cambio, considera los cambios que atraviesa esta cultura como parte de un proceso de aculturación.

En cuanto a la llegada de los europeos a la Amazonía ecuatoriana, hay diversos estudios etnohistóricos que describen cómo fueron dichos encuentros, además de los que desarrolla el mencionado autor. Uno de ellos es Theodore Macdonald, antropólogo

---

<sup>12</sup> Uzendoski (2010) será retomado a continuación.

estadounidense, que realiza un análisis de las comunidades de esta región, y los cambios que atravesó a partir del encuentro con el mundo occidental. El autor afirma que estas comunidades poseen un “paradigma de raíz” (1984), el cual hace referencia a la importancia de ciertas relaciones entre los Quijos que funcionan como base de la organización social. Macdonald (1984) afirma bajo este paradigma que la creación de lazos afectivos otorga la posibilidad de incorporar agencia a través de ellos. Es decir, el aprendizaje de ciertas prácticas entre los Quijos, establece el autor, está atravesado por la posibilidad de establecer este tipo de relaciones con otros seres quienes transmiten conocimiento. Además, agrega que el “paradigma de raíz”, establece que “cualquier acercamiento entre individuos produce lazos afectivos ya sean positivos o negativos, que se expresarán como antagonismos o cooperación” (Macdonald 1984, 112). En este sentido, el autor afirma la importancia de la relación afectiva en el pasaje de conocimiento en las comunidades del Napo.

Según el autor este paradigma posee límites en la relación con el mundo occidental. Es decir, parte de la forma de concebir el entorno y las relaciones, no se extiende a los encuentros con las entidades occidentales. Macdonald (1984) reflexiona sobre los relatos de los sueños, donde el autor analiza cómo aparece y es interpretada la figura del blanco. “Los sueños forman parte de la vida diaria de los Quijos Quichua. Su interpretación les sirve para predecir los sucesos de la caza y la pesca, anuncian enfermedades y muertes, toman contacto con los *supai* (espíritus) y comprenden las relaciones sociales.” (Macdonald 1984, 112). Por eso los sueños y sus interpretaciones, son de gran importancia para entender la cosmología kichwa amazónica. De hecho se dedica un momento importante del día para hablar y reflexionar sobre ellos, el momento de la *huaisupina* (toma de guayusa durante la madrugada). En estas ocasiones, los sueños se comparten con otras personas de la comunidad, ya que están relacionados no sólo con la persona que sueña, sino con el grupo, y se interpretan de forma conjunta. Es decir, tienen incidencia en lo colectivo, se analizan en forma grupal, porque influyen en las decisiones que se tienen que tomar en la vida diaria.

A partir de los sueños, Macdonald (1984) analiza la presencia de la figura del blanco en ellos. En este sentido, el autor considera que la forma de aparecer y de relacionarse con personas del mundo occidental, es diferente a las formas de vincularse que se hacen posibles con otros seres, entre ellos, personas de otras comunidades indígenas. El autor cita dos ejemplos, para el presente tomaré uno de ellos,

Manduru trataba de enfrentarse a los más peligrosos y más inmediatos problemas de su vida. Cuando finalmente logró cruzar el abismo humeante junto con sus dos hijos, llegó sin razón aparente a la casa de un blanco. Luego, por otra razón inexplicable, él se quedó afuera mientras su hijo corría atrás de la gallina dentro de la casa. Las dos preguntas de la dueña (blanca) fueron bruscas y acusadoras “¿Qué es lo que estás buscando? ¿Estás robando?” Manduru lo negó en forma humilde pero clara y explicó lo que había pasado. Recogió su gallina y se la llevó junto con sus hijos. (Macdonald 1984, 255)

Analizando la presencia del blanco en estos sueños, el antropólogo afirma que hay una falta de interés y emoción en estos encuentros. Es decir, aparecen como un obstáculo en la narración. No son figuras que son analizadas más allá de su presencia en los sueños, como sí pasa ante el encuentro con otros seres, que al aparecer en los sueños deben ser interpretados como algo más que sólo su presencia, como si fueran signos o avisos que es necesario descifrar para tomar decisiones en la vida diaria.

La interacción asimétrica que se da en los episodios de los sueños entre blancos e indígenas, contrasta profundamente con aquella que ocurre durante los sueños que tienen los indígenas sólo sobre indígenas. Los indígenas habían organizado la interpretación de sus sueños como para poder soportar la ambigüedad proveniente de una compleja influencia recíproca causada por intriga y emociones propias de la existencia indígena. A pesar de que tales sueños frecuentemente tenían ciertos actos de violencia, existía la posibilidad de reciprocidad y a pesar de la intriga, las relaciones eran básicamente simétricas. Las posiciones interpersonales cambiaban y los papeles eran flexibles.

Comparando la forma de los dos tipos de sueños, pareciera que los indígenas usaran una máscara con los blancos y guardaran su plasticidad facial y sus complejas emociones para su propio mundo indígena. (Macdonald 1984, 256).

El autor considera que la falta de motivación que se evidencia en estos relatos, tiene que ver con las condiciones que se establecen en estas relaciones, donde existe “la ausencia de una reciprocidad equilibrada y la presencia de posiciones asimétricas” (Macdonald 1984, 254), generalmente predecibles y esperables. De esta manera, las relaciones con el mundo blanco, serían diferentes a las que se posibilitan con otros seres, donde se evidencian múltiples posibilidades de transformación a partir del encuentro y la forma de establecer vínculos.

Ambos autores, aunque con abordajes diferentes, realizan un análisis del desarrollo de estas comunidades a partir de la llegada de los españoles, estableciendo los cambios que se dieron en la cultura Kichwa del Napo. Oberem (1980) afirma que a pesar del abandono de ciertas costumbres y de la prohibición de ciertas prácticas consideradas “paganas”, “en el fondo, las antiguas creencias siguen existentes hasta nuestros días, aunque se han adoptado elementos cristianos, y otros de los blancos al igual que en los cuentos míticos e históricos” (Oberem 1980, 338). En algunas de las historias que cuentan los kichwas, aparecen figuras con aspectos occidentales, generalmente asociadas a personajes peligrosos. Se cuenta la existencia de una mujer que seduce en los ríos y puede llevar al fondo del agua, con cabellera rubia y piel blanca, llamada *yakuwarmi* (Macdonald 1984, 126), o la aparición de un *supai* (espíritu del bosque) con el aspecto de un sacerdote (Macdonald 1984, 121), o como establece Oberem (1980) duendes del monte, vestidos como curas con espíritus auxiliares similares a los hombres del mundo del blanco.

Además el autor alemán realiza una enumeración de rasgos que se pierden y se ganan a partir del contacto. En uno de esos puntos establece, “en el campo de lo religioso vemos que se abandonaron la “cacería de las cabezas” y el “canibalismo”, pero que aún en nuestros días se refleja la idea de la “trasmisión de fuerza” que existía detrás de ellos.” (Oberem 1980, 331). De esta manera, queda evidenciado que más allá de las prácticas concretas que se realizaban anteriormente, las lógicas amerindias de transformación y relaciones de alteridad, para Oberem continúan existiendo.

El autor alemán establece que existen, en términos del autor, “esencias” (Oberem 1980, 339), dentro de esta cultura que permanecen y continúan hasta la actualidad. También asegura, que los cambios de los últimos 400 años no han realizado modificaciones de base, ya que siguen manteniendo el “tipo cultural, de cultivador con organización en familias extensas, con cultivos en desmontes a base del palo para plantar, y con importancia relativamente grande de la cacería y la pesca” (Oberem 1980, 339). Estas “esencias” que se mantienen, según Oberem, tienen que ver con la ubicación de estas comunidades en una geografía que establece condiciones particulares en el territorio. Es decir, que el conocimiento de la vida en la selva, ha generado para Oberem, las posibilidades de conservar ciertos rasgos culturales.

El autor establece una diferencia entre los primeros contactos hasta el siglo XIX, tiempo en el que,

fue realizándose una nivelación de las culturas de los Quijos hacia una “cultura general de los indios selváticos”. Sin embargo, en los últimos años la cultura si pasa a “abandonar elementos indios y adoptar otros de la cultura occidental, transformándose de esta manera en un tipo cultural que mejor podría llamarse “cultura mestiza” (Oberem 1980, 342).

En este análisis, se puede ver una mirada esencialista de la cultura que otorga una forma de interpretar los cambios en términos de pérdida y ganancia de rasgos culturales. Así, las posibilidades de pensar las transformaciones que realizan las comunidades, a partir de la incorporación de la alteridad del mundo occidental, quedan invisibilizadas en sus argumentos. Estas transformaciones, propias de la centralidad de las relaciones de alteridad en el ser amazónicos, aparece en la literatura posterior producida sobre la etnología amazónica. Hasta ese momento no se establecen interpretaciones que permiten ver a estas comunidades con agencia frente al contacto con el mundo occidental.

Volviendo al “paradigma de base o de raíz” del que habla Macdonld (1984), el autor, propone que este paradigma genera formas de actuar socialmente y consiste en un rasgo constitutivo de los Quijos kichwas estableciendo que para ellos,

la intimidad (es decir los lazos afectivos) demanda en muchas ocasiones una completa identificación con algún “otro”. Para desarrollar al máximo los indígenas deben transformarse periódicamente, pero temporalmente en varios “otros seres”. Cuando estos “otros seres” aceptan y reconocen esta transformación e identificación con ellos se entiende que su sabiduría y su poder son transferidos” (...) Un indígena llega a ser mediante experiencias que requieren el abandono temporal de su ser como existe en ese momento y una inmersión total en el ser del otro. Si esta interacción es exitosa, el “ser” nuevo emerge en condición más poderosa, más amplia y más sabia. (...) Para los indígenas el curso que tome su desarrollo personal se determina durante situaciones en las cuales una persona toma contacto con otra persona, o con un supai. (Macdonald 1984, 113).

Es decir, el autor establece como parte fundamental de esta cultura la idea de transformación y flexibilidad del ser. En este sentido, la capacidad de incorporación de

ciertas cualidades de la alteridad a través de la posibilidad de metamorfosis, es un rasgo constitutivo de la cultura kichwa. Para continuar con esta idea Macdonald (1984), define el *musqui*, término que se utiliza para hablar de la capacidad y habilidad para realizar diferentes actividades de la vida cotidiana, como la pesca (*aichahua apic musqui*), la caza (*sacha purina musqui*), la tala de árboles (*tarabana musqui*), etc. La particularidad que tiene este término es que es transferible. Es decir, entre los kichwa del Napo, existe la posibilidad de transferir el *musqui*, incorporando el poder del otro. En este sentido, hay personas que transfieren y otras que reciben el *musqui*. Así, en la cosmología de estas comunidades existe un reconocimiento de las posibilidades de agencias que tienen los diversos seres y de esta manera realizan diferencias entre sus “otros”, según el conocimiento que ellos tienen,

Los indígenas dicen que los Supai son los seres que ocupan y controlan los bosques y ríos que circundan sus comunidades. Uno explicó que cada clase de seres tiene su propia localidad y posee atributos propios: existen **Serranos** (gente de la sierra), **Ransias** (extranjeros no-hispanos), **Nigrus** (negros), **Runas** (indígenas), **Supais**. Cada clase es independiente y tiene conocimientos únicos y territorios particulares. Para los indígenas el aprender los conocimientos que provienen de otro grupo, así como conocer el espacio que este grupo utiliza, es útil. (Macdonald 1984, 118)

Según el autor, además de reconocer la existencia de los diferentes otros, establece la posibilidad de incorporar este conocimiento de la alteridad que depende como en el *musqui* “de la intimidad y el afecto compartidos por los participantes” (Macdonald 1984, 118). El antropólogo establece el “paradigma de raíz” como propio de esta cultura. Macdonald cuestiona por qué esta forma de vincularse con la alteridad, no funciona de la misma manera para con el mundo del blanco. Afirma así, “la metáfora original de la cual surgió la idea del *musqui* que el conocimiento personal es intimidad interpersonal, pudo haber sido transformada y aplicada a destrezas y poderes útiles en la situación actual de los indígenas.” (Macdonald 1984, 243). Se refiere a cómo esa capacidad de interacción con otros, que propiciaba un conocimiento de las destrezas de los mismos, no fue aplicada para relacionarse con el mundo blanco. Es decir, no se utilizó para incorporar la agencia de las formas de vida que ellos imponían, como la cría de ganado, las relaciones con los establecimientos e instituciones estatales, cambios que se dieron a partir de la llegada de los españoles. El autor plantea que este proceso se puede explicar a través de la “exégesis cultural” (Macdonald 1984, 244). Es decir, que

los indígenas kichwas comprendían bajo formas que los excedían los cambios impuestos por el mundo occidental. De esta manera, dice el autor, el cambio no era incorporado sino que era externo y así era visto por los indígenas. Sin embargo, este es uno de los puntos que intentaré cuestionar a lo largo de esta investigación. Es decir, considerar que los kichwas del Napo no se han apropiado de ciertos conocimientos que el mundo del blanco posee, para poder establecer estrategias y relaciones con el mundo occidental y sus entidades e instituciones, es una de las interpretaciones que intentaré cuestionar en el presente trabajo.

Sin embargo, Macdonald (1984), reconoce cierta agencia de estas comunidades ante el avance del mundo occidental, y establece que “cualquier innovación que ocurría sólo producía un reordenamiento de elementos dentro de la formación social (...) al establecer el nuevo sistema económico, aparecieron nuevos patrones de relaciones sociales” (Macdonald 1984, 258). Este reordenamiento que nombre el autor, es parte de la capacidad de transformación de las comunidades del Napo. “Para el indígena en sí, y analizándolo en forma individual, existe la continuidad de su cultura, a pesar de los cambios sociales rápidos.” (Macdonald 1984, 259). Considero que estas comunidades se flexibilizan y transforman ante los nuevos cambios para poder seguir siendo. Como establece Sahlins (1977), si bien el mundo del blanco impone nuevas maneras de organización de las sociedades que son atravesadas por el contacto colonial, la forma en que ellas se organizan, son readaptadas a las propias lógicas de organización social. De esta manera, en el presente trabajo propongo observar cuáles fueron estas incorporaciones de la alteridad, ya sea con el mundo del blanco u otros seres, que se vislumbran a través de la experiencia de compartir sonido, música e imagen con tres personas kichwas del Napo.

Blanca Muratorio, antropóloga argentina, que vivió y trabajó en Ecuador, afirma en su libro *Rucuyaya Alonso y la Historia Social y económica del Alto Napo (1850-1950)*, que la sociedad Napo es una sociedad de “frontera” (Muratorio 1987, 19) donde se cruzan diversos intereses económicos y políticos. Tena, capital de la provincia, es la ciudad amazónica más próxima a Quito. La autora establece que es una “sociedad que nunca ha sido autónoma, sino que estuvo estrechamente ligada a los vaivenes de la economía política del área” (Muratorio 1987, 18). Además plantea, que si bien no se sabe cuáles son los ancestros principales de estas comunidades, se considera que es un grupo que ha establecido vínculos con diversas culturas amazónicas y andinas, y ha permanecido

permeable a las diferentes culturas con las cuales ha tenido contacto. Muratorio (1987), realiza la siguiente observación de la sociedad Napo Runa:

Hasta bien entrado el siglo XX, la historia social y política de esta zona del Nor-Oriente refleja la vida de un área de frontera, con una economía extractiva y una sociedad de buscadores de oro y de caucho, de aventureros, de soldados de fortuna, y de misioneros, protegidos por la débil presencia del Estado, que intervenía para coartar la explotación de los indígenas sólo cuando ésta amenazaba la paz de la sociedad civil o de la Iglesia. La forma que tomaron las relaciones sociales en esta área hay que entenderla, por una parte, en el marco de estas estructuras y procesos de poder dominantes y, por otra, dentro de las particulares condiciones de la ecología de la floresta tropical y de la organización socioeconómica de los Napo Quichuas. Ambas permitieron a éstos huir de la opresión o confrontarla, en formas que difieren significativamente de aquellas usadas por los indígenas de la Sierra, enfrentados a una aristocracia terrateniente y a un Estado más poderoso. (Muratorio 1987,19)

En esta observación, Muratorio plantea que en la cotidianeidad de la cultura se dan las prácticas de la resistencia, las cuales, ante el contexto de frontera donde se cruzan diversos intereses económicos y políticos de la sociedad dominante, han sabido mantenerse. Las mismas se expresan en diferentes prácticas culturales que se dan en distintas esferas de la sociedad, impidiendo que la cultura desaparezca o sea totalmente absorbida por la sociedad colonial dominante. En este sentido, las lógicas de incorporación de alteridad que se desarrollan a lo largo de la presente investigación, son muestras de estas prácticas.

Muratorio defiende la idea de que si bien distintos actores como la iglesia, los comerciantes y las autoridades nacionales y locales, entre otros, han tenido fuerte incidencia en la zona, la cultura Napo Runa ha sabido resistir. La autora (1998) establece que la forma de percibir estas comunidades como una cultura híbrida es resultado de la historia de largos procesos de intercambio internacional. Sin embargo, si bien Muratorio da cuenta de tales cruces culturales entre los Napo Runa y las diferentes esferas de la sociedad occidental, este encuentro no evidencia tal hibridismo. En este sentido, se puede pensar que las comunidades amazónicas cambian por principio y que este proceso responde a lógicas y puntos de vista amerindios que son facilitadores del cambio. En este contexto, el cruce cultural, es un medio a partir del cual las

comunidades amazónicas logran nuevas transformaciones, incorporando rasgos de alteridad.

En *Los Napo Runa de la Amazonía ecuatoriana*, de Michael Uzendoski, publicado en 2010, se afirma la necesidad de rechazar la idea de que la cultura Napo Runa está desapareciendo. Para esto, el autor propone observar diferentes pliegues en la esfera de la vida social, en los cuales se observa cómo se establecen las prácticas culturales cotidianas de manera dinámica y relacional. Esta forma de la cotidianidad, genera que la cultura Napo Runa se reinvente constantemente de una manera flexible. Al respecto Uzendoski (2010) dice:

Acabé por darme cuenta que las personas no funcionaban de acuerdo a principios sociales de grupos vinculados entre ellos, sino que percibían la vida social como fluida y relacional, definida por actividades pragmáticas, prácticas concretas e intercambio. Por lo tanto, enfoqué mi atención hacia las maneras a través de las cuales la gente crea y produce relaciones sociales por medio de las formas de valores. (Uzendoski, 2010, 35)

Uzendoski, plantea que dicha cultura atravesó “un proceso social kichwa amazónico de transculturación (cambio de identidad étnica a través del matrimonio) que tiene raíces en las dinámicas flexibles de las culturas andinas y amazónicas” (Uzendoski, 2010, 39). Se puede pensar aquí, como establecí anteriormente, que la forma de interpretar la transculturación de Uzendoski es diferente a la de Oberem (1980), ya que en este caso se referencia a la capacidad de incorporación de alteridad a través de las alianzas matrimoniales.

El autor, sostiene que la cultura Napo Runa posee fronteras permeables a través de las cuales históricamente se han dado cruces con otras culturas, posibilitando múltiples flujos transnacionales. Uzendoski (2010) establece que la cultura de los kichwa del Napo comprende características particulares que están vinculadas a la forma de establecer estos límites difusos entre ellos y sus otros. “Especialmente en el contexto urbano resulta difícil identificar fronteras concretas entre las formas culturales nativas y mestizas. Los kichwa del Napo por ejemplo, no se ven así mismos como un grupo aislado de las otras poblaciones con las que conviven.” (Uzendoski, 2010, 38). Es decir, en las comunidades Napo Runa, si bien las personas se reconocen como indígenas o mestizas, los límites son percibidos de manera porosa, ya que las cualidades no son

percibidas como definatorias de unos u otros, sino que se cruzan a través de la convivencia.

El antropólogo establece que en dicha sociedad “las identidades kichwas están definidas por valores relacionales y formas sociales específicos en vez de estar determinadas por la idea abstracta o esencialista de “ser runa”” (Uzendoski, 2010, 38). Es decir el concepto de persona (*runa*) tiene un carácter relacional que “posee valores y prácticas con raíces en el parentesco” (Uzendoski 2010, 38) y el autor agrega que según Viveiros de Castro (2001) desde una “perspectiva runa, las identidades no se dan sino que se hacen” (Uzendoski 2010, 40). En este sentido, pensando dentro del perspectivismo que propone Viveiros de Castro (2004), la idea de la existencia de diferentes cuerpos con diferentes puntos de vista, y la propiedad humana compartida con el resto de los seres y entidades, posibilita la capacidad de transformación y flexibilidad de las personas. Es decir, según este autor, a partir de una lógica perspectivista de compartir e incorporar puntos de vista de la alteridad, el ser no es una entidad estática sino que está sujeto al cambio y con posibilidad de metamorfosis. En este contexto, Uzendoski (2010) establece que entre los Napo Runa, las alianzas de parentesco otorgan valores particulares a las personas, pero son en potencia seres en transformación.

Siguiendo al mismo autor, Uzendoski (2010) propone entender los procesos de cambio que atraviesa la cultura kichwa del Napo como un proceso de transculturación. Establece, “la transculturación nos habla de fronteras flexibles a través de las cuales las identidades son intercambiadas y transformadas por medio del matrimonio entre diferentes centros relacionales (...) en este aspecto la acción social entre los kichwas amazónicos es persistentemente transcultural.” (Uzendoski, 2010, 39). Estas postulaciones, nos hacen reflexionar en torno a las cualidades de socialidad, en términos de Strathern, que presentan estas comunidades. En este sentido se podría pensar que las relaciones con el afuera, no significan pérdida de cultura o aculturación como algunos autores proponen al entender las relaciones entre culturas en términos occidentales, de pérdida y ganancia de cultura en torno a vínculos unidireccionales de dominación. Sino que a través de generar vínculo con entidades de la alteridad, existe la posibilidad de incorporar ciertos rasgos de la misma. A partir de lo cual, los Napo Runa utilizan estas incorporaciones de manera armónica para la vida, en el sentido de que aquí la incorporación está dada por una estrategia de apertura y apropiación de la alteridad. Sintetizando, el autor propone que “el kichwa amazónico se puede percibir como un

complejo de múltiples identidades teniendo a *awallakta* (de las tierras altas, refiriéndose a personas blancas y mestizos) y *awka* (salvaje) como extremos.” (Uzendoski, 2010, 39).

Uzendoski, establece como característica de la cultura la cualidad de metamorfosis, “el matrimonio entre los kichwa constituye un complejo transformativo en el que la metamorfosis se hace explícita como parte del proceso de creación de valores” (Uzendoski, 2010, 40). El autor considera así, que las formas sociales de los kichwa del Napo, permiten la posibilidad de establecer relaciones con la alteridad de forma tal que no sea percibida una pérdida de cultura e identidad. Sino que es un rasgo principal en estas culturas, la posibilidad de transformación y cambio, generando vínculos con el afuera.

A partir de la lectura de estas fuentes, me surge la necesidad de preguntar por el tema de la transformación. Los autores señalan que es necesario considerar a la cultura Napo Runa en transformación constante, poniendo énfasis en el carácter relacional y flexible de la misma. Este enfoque será uno de los puntos de partida teóricos que abordo a lo largo de la investigación, donde el tema de las relaciones de alteridad, va a direccionar el presente trabajo y la metodología utilizada. Pero, ¿Por qué utilizar sólo tres personas para el análisis?

### **1.3. La categoría de persona en la Amazonía**

La categoría de persona entre las comunidades amazónicas, posee particularidades propias. En este sentido, Viveiros de Castro (2006) establece, “La construcción de la persona es co-extensiva a la construcción de la socialidad; ambas se basan en el mismo dualismo, en desequilibrio perpetuo, entre los polos de la identidad consanguínea y de la alteridad afín” (Viveiros de Castro 2006, 439). El autor le da un carácter relacional a la persona y de esta manera se aleja de la idea de individualidad. La antropóloga Isabel Martínez (2009), realizando un análisis del perspectivismo de Viveiros de Castro, establece,

los sujetos de cualquier relación están vinculados *porque* son diferentes y no *a pesar* de que lo son. Ellos se relacionan a través de su diferencia y se tornan diferentes a través de su relación, lo que los une es aquello que los distingue. Esto explica por qué la afinidad es un símbolo tan poderoso del nexo social en la Amazonia. (Martínez 2009, 252)

La afinidad, así como expuse en diálogo con Michael Uzendoski (2010), organiza las relaciones sociales en el Napo. Las comunidades se distribuyen a lo largo de los ríos y fundan núcleos de parentesco, las personas circulan entre tales núcleos y al exterior de ellos, configurando un espacio abierto, de flujos y contacto con todo lo que es de afuera.

La etnografía de la América indígena está poblada de referencias a una teoría cosmopolítica que describe un universo habitado por distintos tipos de actuantes o de agentes subjetivos, humanos y no humanos – los dioses, los animales, los muertos, las plantas, los fenómenos meteorológicos, con mucha frecuencia también los objetos y los artefactos, dotados todos de un mismo conjunto general de disposiciones perceptivas, apetitivas y cognitivas, o dicho de otro modo, de “almas” semejantes. Esa semejanza incluye un mismo modo, por así decirlo performativo, de apercepción: los animales y demás no-humanos dotados de alma “se ven como personas”, y por consiguiente “son personas”; es decir, objetos intencionales o de dos caras (visible e invisible), constituidos por relaciones sociales y existentes bajo el doble modo pronominal de lo reflexivo y lo recíproco, o sea de lo colectivo. (Viveiros de Castro 2010, 35).

Viveiros de Castro (2010), plantea que a partir de la forma de percibir las alteridades con almas compartidas y por ende cualidades semejantes, las posibilidades de establecer vínculo e incorporar agencia de estas otredades, se hace posible y necesaria. Es decir, la transformación es una característica inherente al ser amazónico que se posibilita a partir de compartir cualidades con esa alteridad, permitiendo la incorporación de las diferentes agencias que presentan los otros.

Blanca Muratorio comenta que la identidad étnica en dicha sociedad, “puede considerarse integrada por un concepto de persona en el sentido de sujeto o ser propio y, por una concepción del grupo como conjunto de relaciones sociales, guiadas por las normas y valores que las justifican y legitiman” (Muratorio 1987, 258). Uzendoski también problematiza este concepto en su estudio, pero desde un enfoque diferente y retoma de Gregory (1982) el término analítico de personificación, con el “objeto de describir cómo el intercambio de obsequios transforma las cosas en personas” (Uzendoski 2010, 25). Además agrega,

la producción de personas entre la comunidad de Napo Runa depende en un alto grado de la producción de bienes y de la manera en cómo estos son producidos, puestos en circulación y consumidos. Dichos bienes son un elemento crucial en la metamorfosis de

los valores que definen a las personas y crean las relaciones de parentesco en la vida diaria y ritual (Uzendoski 2010, 25).

De esta manera, el autor plantea la importancia que tienen en la vida social de los Napo Runa, las prácticas, el hacer cotidiano y el carácter transformativo de la persona. A partir de lo expuesto, propongo reflexionar en la presente investigación, cómo se filtran estas cualidades de los Napo Runa, en los diferentes encuentros con la alteridad en el contexto actual de las tres personas con las que trabajo.

De todo lo expuesto, propongo pensar las prácticas musicales y la forma de escucha como espacios donde se logran evidenciar el carácter transformativo, flexible y de cambio de estas comunidades. En cada trabajo etnográfico, se reflexiona sobre las relaciones de alteridad que las tres personas Napo Runa establecen a través del sonido y la música, evidenciando formas particulares de incorporar el afuera y que les posibilita seguir siendo. Para esto me propongo reconocer qué vínculo existe entre la realización musical, la escucha de un paisaje y el carácter transformativo de la persona en la cultura Napo Runa. Asimismo, analizaré las motivaciones que hay en el hacer música en la cultura Napo Runa y en las personas con las que me propongo trabajar. En este sentido, me pregunto cuál es la relación entre la música, el sonido y la capacidad de transformación de la persona, en la sociedad Napo Runa.

En el siguiente capítulo propongo un abordaje más detallado de los estudios etnomusicológicos. Se trata de analizar cómo la música y el sonido fueron (y son) temas de estudio que se aproximaron a la Antropología. Con lo cual propongo pensar, cómo el análisis del mundo aural puede desarrollar contextos específicos de conocimiento etnográfico

## Capítulo 2

### Estudios etnomusicológicos en Amazonía

En este capítulo presento una introducción al campo de la etnomusicología. Considero necesario realizar un breve análisis sobre los referentes del área, para reflexionar sobre cómo se articulan los estudios musicales con la antropología y cuáles son los posibles abordajes que se han realizado en el campo. A partir de esto, propongo indagar sobre los estudios que se realizaron en las comunidades amazónicas y cómo fueron combinados con las lógicas amerindias en el campo de las relaciones de alteridad. Es decir, cómo el llamado giro ontológico puede ser analizado desde un abordaje del estudio del sonido o desde la etnomusicología, o al revés, como los estudios etnomusicológicos y de sonido en esta región evidencian el perspectivismo amerindio.

#### 2.1. Etnomusicología – Un estado del arte

En *Las Culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología* (2001), se realiza una recopilación de diferentes textos de especialistas dedicados al estudio de la etnomusicología. En el primer capítulo escrito por Helen P. Myers<sup>13</sup>, llamado Etnomusicología, de forma introductoria la autora explica que la disciplina surge a partir de la necesidad de diferenciarse de la musicología, enfocándose en el estudio de la música en su contexto cultural. De esta manera se vincula con los estudios antropológicos, desarrollándose como una nueva área de investigación, la antropología de la música. Según la autora, el término fue utilizado por primera vez por Jaap Kunst en 1950, para diferenciarlo de la musicología comparada. Esta nueva disciplina ponía el foco en las cualidades de las diferentes músicas de las culturas, y no en las diferencias entre unas y otras. Es decir los rasgos sonoros y rítmicos de la música de las culturas.

De esta manera se definió la etnomusicología como un área de estudio específica, que aborda el estudio de la música y las sonoridades y comprende diversos temas,

el estudio de la música folklórica, de la música culta oriental y de la música en la tradición oral contemporánea, así como diversos parámetros conceptuales tales como su origen, el concepto de cambio musical, la música como símbolo, aspectos universales de la música, la función de ésta en la sociedad, la relación entre los diferentes sistemas musicales o el sustrato biológico de la música y la danza. Las tradiciones artísticas

---

<sup>13</sup> Tomado de H. Myers (1992) "Ethnomusicology". En H. Myers (ed.) *Ethnomusicology: An Introduction*. London: McMillan Press, pp. 3-18. Traducción de José Antonio Gómez Rodríguez

occidentales también están en su punto de mira, pero han sido pocos los trabajos realizados en esta área hasta la fecha. (Myers 2001, 19)

Es decir, dentro del campo de la etnomusicología entraban varios intereses, muchos de ellos buscaban establecer cualidades generales que abarquen las distintas sonoridades musicales del mundo, como los aspectos universales o la función social de la música. En un comienzo esta disciplina tuvo que separarse de la musicología histórica, debido a que ésta última comprendía una perspectiva fundada en la música occidental, lo que conducía a interpretaciones sesgadas y etnocéntricas de la música de otras sociedades. Myers (2001), establece que es el musicólogo Charles Seeger (1970) quien sugiere el término “musicología” para esta disciplina, ya que contempla la música de todas las sociedades en los diferentes momentos históricos y establece que si bien los estudios en esta área son contemporáneos, el interés por conocer la música, se remonta al siglo XVIII.

En el mencionado estado del arte que realiza la autora sobre los estudios etnomusicológicos, Myers (2001) sostiene que el centro de estudio de esta disciplina es la música no occidental y la folklórica, y el contexto en que se produce. Además destaca, la importancia del uso de herramientas de otras disciplinas para poder llevar a cabo estudios etnomusicológicos, “hoy en día muchas publicaciones etnomusicológicas (...) recurren a términos procedentes del mundo de la lingüística, la comunicación, la sociología fenomenológica, la teoría de la información, el estructuralismo, etc..” (Myers 2001, 33). Bajo este tipo de análisis, se propone como método, un abordaje interdisciplinario que pueda contemplar la complejidad y las distintas aristas del tema. Además, la autora establece las diferentes tendencias en esta área “entre los que creen que el examen detallado de ésta es primordial para su comprensión y los que consideran que la música sólo puede ser entendida en sus propios términos, a través de la performance.” (Myers 2001, 34). Es decir, los que buscan entender la música como un sistema universal, para aplicar una misma forma de análisis a las diferentes culturas; o los que parten de las particularidades de cada grupo para comprender la creación musical en un contexto determinado. Para finalizar, la autora enfatiza la importancia del trabajo de campo en esta disciplina y en este sentido, establece que no es conveniente realizar una etnomusicología sólo con registros auditivos o visuales, es necesario un trabajo de campo que permita percibir la música y el sonido en un contexto cultural mayor.

Para continuar con esta introducción, dos de los referentes en esta subdisciplina son Jhon Blacking (1973) y Steven Feld (2008), quienes desde distintos abordajes han analizado la importancia de considerar los estudios acústicos, tanto sonoros como musicales en la antropología. Ambos autores realizan estudios musicales en los pueblos con los cuales trabajan, el primero con los Venda en Sudáfrica y el segundo con los Kaluli en Nueva Guinea, Australia, partiendo de la idea de que la música es parte de un contexto cultural mayor que es el que se intenta conocer. Es decir, la música como una esfera de la vida social que da cuenta de ciertas relaciones sociales, y que muchas veces no está restringido sólo al espacio ritual, sino que se hace presente en espacios de la vida cotidiana.

John Blacking (1973), etnomusicólogo inglés, a través de los estudios musicales plantea la posibilidad de explorar los vínculos entre la sociedad y sus formas musicales.

Blacking escribe uno de los primeros libros sobre etnomusicología con los Venda de Sudáfrica, denominado *Venda Children's Songs* (1967). El autor realiza un análisis de la función social que tiene la música y observa que el grado de complejidad de las canciones no está relacionado al saber. En este sentido, infiere que los niños son los que cantan las canciones más complejas. El autor sostiene que “los Venda clasifican y ejecutan su música de acuerdo a la función social, y no de acuerdo a la dificultad musical, los niños no ejecutan la música de los adultos, a pesar de que tienen muchas ocasiones para escucharla” (Blacking 2001, 182). Al analizar la música en esta sociedad, el autor da cuenta de la importancia que puede tener un sonido y el ritmo musical en la vida social de los Venda en las distintas etapas del crecimiento, más allá de la complejidad de ejecutar tal o cual estructura musical y pensar la práctica musical como un fenómeno que se complejiza a lo largo de los años.

Blacking (2001) establece que tanto los temas como los ritmos que se abordan en las canciones están inspirados en la cotidianeidad de la vida de la sociedad venda. En este sentido, el autor afirma que “las formas de la música se hallan relacionadas con las formas culturales de las cuales se derivan” (Blacking 2001, 185). Por lo que más allá de lo textual de las canciones, el sonido y la música constituyen una estructura que expresa realidades culturales. De esta forma, no puede ser entendida como una “«acción autónoma», sino una forma que surge lógicamente del sistema cultural” (Blacking 2001, 185). Así el autor considera la importancia del estudio de la experiencia cultural en

relación a la música otorgándole prioridad al “análisis del trasfondo cultural de sonidos humanamente organizados” (Blacking 2001, 201). Este tipo de análisis, nos permiten comprender la relación que existe entre diversos aspectos de la cultura, entre ellos la cosmología y el proceso de creación musical, es decir el contexto de producción musical.

La etnomusicóloga Jessica Hesketh (2006), escribe un artículo llamado “Premisas para conocer una cultura musical con el modelo de John Blacking”, en el cual establece que,

para el etnomusicólogo, dice Blacking, una pieza musical o su estructura es una herramienta analítica para entender la estructura de patrones culturales (...) cualquier forma musical aislada de su contexto carece de mensajes y de significados, entonces podemos entender que la música particular de una cultura comunica mensajes a los miembros de ésta, quienes se desarrollan no sólo en un evento musical dado, sino en todos los componentes de la vida social y cultural del grupo que produce esa forma musical (pp 42-43).

Dicho autor, resalta la importancia de realizar estudios sobre la cultura paralelos a los estudios musicales, y así comprender las lógicas de las personas que realizan la práctica musical como parte de un contexto social mayor. Otro aspecto que Hesketh (2006) señala sobre Blacking, es en cuanto a la funcionalidad de la música dentro de la sociedad que la ejecuta,

El contexto particular de cada forma musical puede considerarse como una arena donde se permite expresar posturas políticas, inconformidades, conflictos, desacuerdos, reconciliaciones y otros temas delicados que en el lenguaje cotidiano y en las relaciones sociales fuera del contexto de la música podrían ser juzgados, prohibidos o llevar a mayores conflictos. Sin embargo, antes de asumir la función general de la música, necesitamos conocer la función para los ejecutantes y para los escuchas (pp 44).

De esta manera, a partir de estudios sobre música se puede observar un conjunto de relaciones que se establecen alrededor de la práctica y el circuito musical. Según, Hesketh (2006) para Blacking, “la tarea del etnomusicólogo es preguntarse por qué y cómo un estilo musical particular se comporta de una manera determinada; conocer el contexto de donde surge la música y relacionar la vida social y la cultura de un pueblo con la música que produce” (pp 40). Es decir, a través de los rasgos sonoros, reflexionar en torno a las particularidades sociales que las movilizan.

Otro autor referente del área mencionada es Steven Feld (2015). El etnomusicólogo estadounidense, sostiene que en las diferentes sociedades, la música no está separada de otras sonoridades y sentidos. De esta manera, propone una Antropología del Sonido, ya que la misma abre las posibilidades de pensar la música conectada a diversos espacios en los cuales se viven diferentes sonoridades, además de interesarse en los sentidos, es decir en cómo se experimenta la escucha y cómo ella posibilita diferentes formas de experiencia sonora.

El autor acuña el término de acustemología, a partir del cual establece la importancia del sonido como forma de conocer el mundo de los otros. El autor, le otorga importancia a todo lo que circula alrededor del sonido, tanto como el ambiente, el espacio, los recuerdos y la música. Por lo tanto, afirma que todo ello determina una forma de escuchar y a la vez, de realizar sonido. Además plantea su interés en el estudio del “sonido como un método de conocimiento del mundo, sonido como *habitus*. Escuchar como *habitus* – en el sentido usado por Bourdieu – escuchar como práctica cotidiana y social de estar en el mundo y hallar un lugar en él” (Feld en Silva 2015, 5).

Feld (2001) durante varios años estudia los Kaluli (Bosavi) de Papua Nueva Guinea. Uno de los textos que escribe a partir de esta experiencia es *El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli*, publicado por primera vez en 1991. En este trabajo realiza un análisis a partir de la pregunta ¿Cómo es que los sonidos comunican y encarnan tan activamente hondos sentimientos? (Feld 2001, 331). Partiendo de este interrogante, el autor (2001) establece que es necesario que la etnomusicología se concentre en investigar el signo musical, a partir de las relaciones entre forma simbólica, significado social y *performance*. Considera que todo esto es llevado a cabo con el objetivo de conducir sentimientos, acción y significados dentro de la sociedad. De esta manera establece:

El estudio del sonido como sistema simbólico, implica tanto dar cuenta de las condiciones físicas o materiales de producción del sonido, como de las condiciones sociales e históricas de su invocación y su interpretación. En esa medida tal estudio se sitúa en la intersección del análisis acústico y cultural (Feld 2001, 332).

Así, el autor se centra en el sonido para conocer diversas esferas de la vida de las sociedades. Feld, considera que las diferentes manifestaciones musicales sólo pueden entenderse analizando cuestiones de la sociedad más complejas, afirmando de esta

manera que “las organizaciones acústicas están siempre organizadas socialmente” (Feld 2001, 333). Así, la música necesita ser entendida dentro de las lógicas sociales en las cuales se produce.

En este texto, Feld (2001) establece un análisis de la construcción del tambor entre los Kaluli, donde realiza una descripción del proceso de preparación del instrumento. Uno de los rasgos más importantes en este proceso es la caza de un pájaro llamado *tibodai*. Una vez que se lo caza, se utilizan sus plumas y se las echan dentro del tambor mientras se lo sigue construyendo. Luego, la garganta y la lengua del pájaro se ubican en el centro del tambor y al mismo tiempo se van recitando unas palabras para que la boca y la voz del tambor se asemejen a las del pájaro. El autor se pregunta, “¿Qué significa el que se escoja un pájaro como mediador del sonido instrumental humano? (Feld 2001, 341). Para responder a este interrogante, Feld considera que la forma de escucha en el bosque, es percibida muchas veces por el canto de los pájaros. Por medio del sonido de los pájaros, los cazadores *kaluli* se orientan en el espacio, por lo que estas aves están asociadas a todos los sonidos que los rodean. Además de ubicar y crear la noción de espacialidad, los pájaros son mediadores entre los vivos y los muertos. De esta manera Feld establece que, “el canto de los pájaros como su clasificación constituyen poderosas mediaciones que permiten ligar patrones sónicos con el *ethos* social y la emoción. Cuando los kaluli escuchan la llamada del *tibodai* son proclives a reconocer la voz de un niño” (Feld 2001, 342). Es decir, la música y el sonido del pájaro a partir de lo que representan, están enmarcados en un contexto social que los significan de manera particular, en este caso la voz de un niño.

El autor además, realiza un análisis de la *performance* de los kaluli al tocar el tambor. Cuenta que llevan un traje con un sonajero, el cual al moverse va generando un sonido que contrasta con el del tambor. Estas acciones llevadas en conjunto, dice el autor, “buscan contribuir al objetivo último del toque de tambor: arrastrar a la audiencia a un estado de ánimo nostálgico, sentimental y reflexivo al llenar el recinto de un sonido continuo e intenso”. (Feld 2001, 346). En un momento, la voz del tambor comienza a ser escuchada como poseedora de otra realidad más allá de la de ser tambor y pasa a ser la voz de un niño que ha muerto. Es decir, se crea un ambiente a partir del sonido que genera un entorno sensible que vehiculiza emociones particulares que refieren a otros seres. “Emerge como la realidad interna del toque de tambor; una realidad emocional que yace no sólo en el sonido, sino en todo lo que significa ser kaluli y ser conmovido

por esa ejecución evocativa”. (Feld 2001, 351). De esta manera, el autor afirma que dichas sonoridades y acciones visibilizan las sensibilidades de la cultura en relación al sonido y la percepción.

Lo que los tamboreros hacen, y lo que sus oyentes escuchan, es un patrón acústico. Los kaluli atienden al sonido de los tambores para encontrar, tanto auditiva como socialmente, capas externas e internas de estructura. Para los kaluli el significado reposa en el conocimiento de que un sonido es siempre algo más de lo que parece ser. (Feld 2001, 352).

En esta cita, el autor resalta la importancia de analizar la estructura social general para comprender cómo se construye la escucha, cómo es percibido el sonido, y qué hay por detrás de estas sensibilidades. Feld intenta a través de un análisis detallado en torno a esta práctica *kaluli*, evidenciar la importancia de concebir los estudios etnomusicológicos para analizar las formas sociales que se manifiestan a través de la sensibilidad sonora. Así, a partir de las lógicas que sostienen ciertas formas de percepción sonora, poder analizar cómo está construido el mundo aural.

Los oyentes del sonido kaluli comparten una lógica que ordena sus experiencias. Esta lógica dice: oye el sonido como algo mediado, oye esa mediación como un pájaro, oye el sonido de los pájaros como la voz de un espíritu. En su forma más general, dicha lógica proclama: todas las cosas tienen un interior, y ese interior es el reflejo de un dominio espiritual. (Feld 2001, 353).

El autor señala la importancia de percibir las formas culturales que existen y condicionan el universo audible. En este caso, ese interior que establece que los pájaros y no otras entidades sean mediadores para comunicarse con otros seres. Estas lógicas, determinan que un pájaro más allá de otorgar noción de espacio, que ayuda a ubicarse en el bosque, posee la capacidad para comunicar a los kaluli con otros seres que viven en forma del sonido del pájaro. Feld (2001), referente de la disciplina, considera la importancia de comprender y visibilizar en los estudios etnomusicales, las múltiples y diversas relaciones que se pueden establecer en el mundo de cada cultura, que logran generar una forma de escucha y sensibilidad auditiva que se evidencian a través de la música.

## 2.2. Paisaje sonoro (*saundscape*)

Además de la música como afirma Feld (2001), las formas de escuchar los sonidos del entorno también dan cuenta de las lógicas que organizan una sociedad. Cómo se perciben los sonidos, y la manera de interpretarlos, nos permiten conocer ciertas formas de concebir el ambiente que se manifiestan al compartir el mundo aural.

El término *saundscape* (paisaje sonoro) fue por primera vez utilizado por Murray Schafer, músico y compositor canadiense. El autor establece que el sonido del mundo se manifiesta como una composición aural, la cual conforma en diferentes contextos un paisaje sonoro particular. Schafer (1977) define el paisaje sonoro como el entorno acústico,

Me refiero al campo sonoro total y cualquiera que sea el lugar donde nos encontremos. Es una palabra derivada del landscape (paisaje); sin embargo, y a diferencia de aquella, no está estrictamente limitada a los lugares exteriores. El entorno acústico que me rodea mientras escribo, es un soundscape, un paisaje sonoro. (Schafer 2006, 12).

El autor define al entorno sonoro, utilizando un término visual como paisaje que contempla lo que no se ve, pero se da a ver desde su escucha. En este sentido, la escucha siempre está condicionada por formas de percibir el mundo sonoro. Schafer (1994) nombra una nueva disciplina, la ecología acústica, que comprende al ser humano y la relación con su mundo aural. Dentro del mencionado campo, se ubica al ser humano como intérprete de un mundo que se percibe. Este mundo audible está relacionado a las formas sociales tanto de producir sonidos como de interpretarlos. Así el autor agrega, “el medio ambiente acústico general de una sociedad puede entenderse como un indicador de las relaciones sociales, de las cuales es consecuencia, y a través suyo podemos conocer algunas cosas acerca de la dirección de desarrollo de dicha sociedad” (Schafer 1994, 98). En este sentido, el paisaje sonoro está integrado por todos los sonidos que conforman el entorno aural y las posibilidades de la escucha e interpretación de los mismos. En síntesis, las formas sociales condicionan las posibilidades y limitaciones de lo que se escucha y estas atraviesan el paisaje sonoro.

Schafer (1993) establece una distinción del mundo aural con el mundo visual, afirma que la visión ubica las cosas de manera opuesta, comparables las unas con las otras, en cambio la escucha está atravesada por sonidos que no se pueden categorizar, solo ser percibidos como experiencia sensible. Por esta razón, asegura el autor, la visión se

legitimó en el mundo del conocimiento, se ubica como un espejo fiel a la realidad y productora de saber, pero esa cualidad no se le otorgó al sonido. Sin embargo, el oído posibilita la escucha de sonidos omitidos por fuentes sonoras ocultas, las cuales se dan a “ver” a partir de sus sonoridades. Por ejemplo, a través de la escucha se posibilitan otras extensiones, dimensiones espaciales, que son posibles a partir de la sensibilidad aurales a la que la visualidad no llega. Tal es la importancia de la percepción sonora, según el autor, que existen las sociedades aurales que se diferencian de las sociedades visuales (como la occidental), es decir, que priorizan la escucha en su cotidianidad como forma de vida. Estas sociedades, por ejemplo, pueden obtener información de temperaturas y profundidades, a partir de sonidos. En dichas sociedades la escucha posibilita la percepción del ambiente de forma más global, los sentidos actúan de manera conjunta para dar información de lo que nos rodea, el oído es un sentido prioritario.

Además de establecer una distinción entre paisaje sonoro y paisaje visual, el autor también señala diferencias entre espacios rurales y urbanos en cuanto a la composición sonora en cada uno de ellos y afirma,

Lo primero que observamos cuando estudiamos un paisaje sonoro silvestre o incluso rural o aldeano es que resulta mucho más silencioso que el de la ciudad moderna. Y, sin embargo, esto no se debe a que falte en él la vida. Todo parece indicar más bien que los sonidos están sujetos a ciclos de actividad y de reposo. Los productores de sonidos parecen saber cuándo deben actuar y cuándo deben callarse. Las diferentes especies de insectos, animales y pájaros se complementan mutuamente, en unos ritmos diarios y estacionales de sincronizada belleza. (...) A estos ambientes, no perturbados por una multitud de ruidos que compiten entre sí, podemos llamarlos «de alta fidelidad», es decir, la relación entre la señal y el ruido es favorable. Todos los sentidos son portadores de noticias. Cada uno de ellos tiene una finalidad y es complementario de los demás, como una buena conversación o una buena orquestación musical. Esos signos nos proporcionan una clave decisiva sobre el medio ambiente. (...) En general, puede caracterizarse el paso de la vida urbana a la rural como la transición de un paisaje sonoro de alta fidelidad a otro de baja fidelidad. (Schafer 1976, 5-6)

El autor introduce el concepto de fidelidad sonora para referirse a una relación armónica entre la fuente y su emisión sonora. En contraposición a esta armonía, formula el término de “ezquizofonía” (1977), para referirse a los sonidos que están dissociados de su fuente, es decir se descontextualizan. De esta manera Schafer establece distinciones

entre las posibilidades de comunicación y diálogo de las diferentes fuentes que producen sonidos en cada paisaje sonoro. En este sentido, en términos de fidelidad sonora, existen espacios donde los sonidos se establecen de forma orquestada y armónica, de manera que las distintas fuentes sonoras pueden dialogar. Por otro lado, espacios donde el ruido prevalece y no existe posibilidad de diálogo sonoro, donde hay disociación de sonidos con su fuente, son lugares donde hay ezquizofonía. Vale aclarar que Schafer, además de estudiar las posibilidades que brinda la sensibilidad sonora para percibir el mundo que nos rodea, es un militante de la armonía sonora por decirlo de alguna manera en contra de la ezquizofonía. Es decir, con la grabación de distintos paisajes sonoros y el posterior análisis de los mismos, busca restaurar cierto equilibrio aural en la sociedad moderna.

Así, el autor utiliza el método de registro y grabación de diferentes paisajes sonoros como una metodología para conocer el mundo aural en el que vivimos y las posibilidades de cambiarlo o valorar ciertas cualidades del mismo. En el presente trabajo propongo el registro del paisaje sonoro de una caminata por la selva, acompañada de un relato de uno de los interlocutores de esta investigación, sobre lo que se escucha. A partir de este ejercicio, se busca compartir la experiencia aural con el fin de investigar las relaciones de alteridad que el interlocutor establece con animales, plantas o espíritus de la selva, a partir de diálogos sonoros.

### **2.3. Sobre etnomusicología y relaciones de alteridad**

Luego de estas primeras aproximaciones al área de la etnomusicología, propongo realizar un análisis de los estudios etnográficos de música y sonido en comunidades de las Tierras Bajas de América del Sur. Como veremos a continuación, es basta la bibliografía que vincula el giro ontológico de las teorías amazónicas y los estudios de etnomusicología. En los mismos, se evidencian las formas particulares de establecer relaciones de alteridad catalizadas por el sonido.

Menezes Bastos (2009), antropólogo brasileño, referente de la etnomusicología en Tierras Bajas Sudamericanas, escribe un artículo sobre el estado del arte de los estudios sobre música de las sociedades indígenas de dicha región. El mismo establece una caracterización particular de este territorio determinando que constituye “un gran sistema relacional, comunicante inclusive con los Andes. Este sistema relacional está basado en la existencia de una amplia red de comunicaciones, en la cual las artes y la

artisticidad desempeñan papeles absolutamente cruciales” (Menezes Bastos 2009, 3). El autor ubica la música como un eslabón central dentro de las relaciones que los pueblos amazónicos han tenido con el resto de las sociedades. Además agrega que,

el reconocimiento, en el período, de los intereses por los estudios etnomusicológicos en las tierras bajas ha encontrado en el nivel político de las relaciones de las sociedades de la región con el "mundo blanco" un importante factor: la musicalidad y la *artisticidad* en general tan características de esos pueblos han sido, ellas mismas, importantes alabanzas de sensibilización y solidaridad de los "civilizados" en el sentido de su interrelación como aliados de los indios en sus luchas por ciudadanía” (Menezes Bastos 2009, 3).

Así, Menezes Bastos destaca dentro de los trabajos de esta región, la práctica musical como medio a partir del cual establecer ciertos encuentros y diálogos. En cuanto a este proceso, el autor agrega que la producción de discos, videos y los espectáculos que se dan en estas sociedades con ayuda de personas por fuera de la comunidad es característico de la etnomusicología de esta región y “hoy tiene una gran carga política” (Menezes Bastos 2009, 4). Además afirma que diversos estudios en esta área sobre música, observan un lugar estratégico de dicha práctica en el ritual y establece que pareciera que “la música fuese el lugar centripeto para donde convergen (en su diversidad) los discursos visuales, olfativos y de otros canales que componen los ritos” (Menezes Bastos 2009, 6). De esta manera, el autor propone la importancia de los estudios de musicales esta región, para comprender dinámicas culturales que se evidencian a través de las sonoridades. En este caso la sensorialidad conjunta que se manifiesta a través de la música, evidenciando la no separación de los sentidos en la práctica musical. Para finalizar, el autor, sugiere que posiblemente otra de las características de las sociedades de tierras bajas de Sudamérica, esté “ligada a la incorporación, en la música de los humanos, de elementos sonoro-musicales que provienen de la naturaleza” (Menezes Bastos 2009, 16). Es decir, las relaciones interespecíficas se ponen en evidencia en los estudios de música de esta región.

En este sentido, Anthony Seeger (2015) en la introducción del libro *Sudamérica y sus mundos audibles*, establece la importancia del sonido y la música en la vida de las sociedades indígenas como medio de interacción. El autor trabaja con los Suyá, pueblo de Mato Grosso, Brasil. Señala que “los indígenas han estado mostrando la importancia del sonido desde los primeros contactos a través de la repetición de sus ceremonias para

los visitantes, creando y representando belleza para audiencias.” (Seeger 2015, 30-31). En la misma introducción, el autor establece que estas sociedades sudamericanas, en los últimos años, han producido gran cantidad de grabaciones, reflejando el interés en generar registros del mundo aural y dando a ver la importancia que para ellos tiene la “música, el sonido, la imagen y la vida” (Seeger 2015, 31). Esto generó entre los investigadores el deseo de ampliar los estudios sobre sonido, al observar que existía la necesidad y el deseo de las comunidades de hacer un registro de sus producciones musicales y sonoras.

Seeger en su libro *Why Suyá Sing* (1987), propone realizar una antropología musical, más que una antropología de la música. El autor plantea metodológicamente, aproximarse al campo experimentando la etnografía como una puesta en escena musical y considera que es importante analizar el contexto de ejecución musical. De esta manera se estudia la sociedad, pensando en la *performance* musical, no sólo en la música como objeto de análisis. El autor afirma que el desarrollo del modelo perspectivista de los indígenas de Sudamérica, ha contribuido a desarrollar un oído etnográfico sensible,

Viveiros de Castro y la mayoría de los antropólogos que desarrollaron el perspectivismo ignoraron ampliamente el dominio sonoro. Para otros, no obstante, el perspectivismo ha dirigido la atención de los investigadores hacia el oído porque es obvio que las conexiones entre diferentes perspectivas en Sudamérica están frecuentemente hechas mediante sonidos que son a menudo musicales. (Seeger 1987, 31)

En referencia a los trabajos etnomusicológicos producidos en las tierras bajas de Sudamérica, Seeger establece, que los estudios sonoros “se refieren al perspectivismo, aunque el término está basado sobre aspectos visuales (perspectiva) más que sobre lo aural (fono-auditivo)” (Seeger 1987, 31). Es decir, considera que la teoría perspectivista de las culturas de Amazonía está vinculada a los estudios locales de sonido. En este sentido, Feld cuando habla del *habitus* de la forma de escucha, establece que las diferentes posibilidades sonoras y universos audibles en cada sociedad están atravesados por la forma de percibir el mundo. Es posible pensar que en un ambiente donde la naturaleza es percibida como extensión del mundo social, los sonidos que allí aparecen son los que comunican a los distintos seres.

Los autores Uzendoski y Calapucha (2012), en el capítulo cuatro de su libro *The Ecology of the Spoken Word*, establecen un análisis de seis canciones “que hablan del

poder de la voz y del alma femenina” (Uzendoski y Calapucha 2012, 79). El autor y la autora, realizan un análisis de las diferentes formas en que las mujeres relacionan el poder “*samay* humano” (Uzendoski y Calapucha 2012) con el poder de las aves para, a través de la música, generar fuerzas transformadoras dentro de la sociedad. Por lo tanto, desde el perspectivismo analizan cómo a través del canto, se puede incorporar a otros seres. En este sentido, la música dentro de la Amazonía, puede presentar lógicas particulares vinculadas a lo que expone Viveiros de Castro (2010), en “Metafísica de la Predación” (Viveiros de Castro 2010, 139). En este capítulo, se describe cómo en las sociedades caníbales, a través del consumo del enemigo, uno puede conocerse a sí mismo a partir de los ojos de la víctima que está dentro de uno al ser ingerida. En este contexto, el autor plantea, “y de todos modos, si siempre era necesario imaginar al enemigo –construir al otro como tal-, el objetivo real era comerlo realmente, para construir el Si en cuanto otro.” (Viveiros de Castro 2010, 152). Por lo tanto, lo que proponen Uzendoski y Calapucha (2012) es que para resolver los problemas y transformar ciertas condiciones de la sociedad, a través del canto existe la posibilidad de convertirse en otro y por tanto poseerlo para poder intervenir en esa realidad.

Uzendoski y Calapucha (2012) argumentan también que las relaciones de alteridad, en los procesos de composición musical, no se dan solamente bajo la influencia del mundo del blanco, sino sobre todo en las relaciones interespecíficas, con las especies vegetales y animales. A partir de esa idea, se confirma el argumento de pensar la música como arena de las relaciones de alteridad.

David M. Guss, antropólogo que estudia las comunidades Yekuana de Alto Orinoco, Venezuela, escribe un libro que se llama *Tejer y Cantar* (1994). Aquí afirma que todos los objetos tienen un espíritu ligado a ellos que se llaman *aichudi* y antes de que puedan ser usados los mismos, “se debe cantar al respectivo *aichudi*” (Guss 1994, 86). En estas comunidades se establece la posibilidad de comunicación con seres que precisan de esta forma particular de encuentro a través del canto. “La labor a cumplir es la comunicación con las fuerzas sobrenaturales que animan cada objeto, sin cuya sumisión éste no puede incorporarse con seguridad a la vida de la comunidad” (Guss 1994, 87). Lo que afirma el autor es que “los Yekuana logran transformar los objetos de la naturaleza en objetos culturales. Cada encuentro con el mundo natural localizado más allá del poblado, conduce a un triunfo de la síntesis cultural” (Guss 1994, 87). La incorporación de la alteridad a su propio mundo, en este caso de los objetos con sus respectivos espíritus

que están en la naturaleza, se hace posible a través del canto. Y agrega, “lo foráneo debe humanizarse completamente, armonizándolo con las estructuras simbólicas (domésticas, económicas, espirituales) que funcionan como sistemas primarios de integración y control” (Guss 1994, 87). El autor afirma así, que la importancia de la utilización del canto para establecer puentes de comunicación, es un acto de reproducción de cultura. A través del canto, se posibilitan encuentros diarios con lo desconocido que generan una forma de acción social dinámica que se reestablece en la vida cotidiana.

Por su parte, Bernd Brabec de Mori, etnomusicólogo austríaco, trabajó varios años con los Shipibo-Konibo de la Amazonía peruana, e investigó sobre la música, el arte y la historia de este pueblo. Brabec de Mori (2015) afirma que la importancia de estudiar el sonido en estas comunidades radica en que el giro ontológico que se establece a partir del animismo, multinaturalismo y el perspectivismo, es posible de percibir a través del mundo aural. En este sentido, el autor afirma que la transformación entre los seres no se debe sentir en un sentido visual, lo que se modifica es el mundo sónico y es en este mundo donde se dan las transformaciones. El autor argumenta: “Ese perspectivismo sonoro hace posible la manipulación de un entorno, un paisaje, un ambiente entero. Con un perspectivismo sonoro se puede explicar la transformación de los especialistas indígenas en otros seres, y de otros seres no-humanos en humanos” (Brabec de Mori 2015, 114-115). Es así que el autor argumenta sobre la importancia que tienen los estudios sonoros para entender las relaciones interespecíficas en la cosmología amazónica. Brabec de Mori (2015) considera que el estar centrados en la visión, ha generado limitaciones para entender las posibilidades de transformación que se dan en un nivel distinto al visual, como lo es el espacio auditivo. Y afirma:

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” (Brabec de Mori 2015, 115).

Ante lo dicho, el estudio del mundo sonoro en las comunidades amerindias, es fundamental para comprender cómo se dan las transformaciones y cómo el perspectivismo funciona en un nivel aural.

Los diferentes autores que aquí presento, dan cuenta que la música es un medio que conecta con otros agentes y que de no ser por el sonido (más allá de que también intervienen otros sentidos), no estaría la posibilidad de comunicarse con ellos. De cierta manera, la música ha sido practicada como forma de encontrar un lenguaje común, a partir del cual generar un diálogo que permita enfrentar diferentes situaciones y relaciones a la alteridad (animales, plantas, espíritus y el mundo del hombre blanco). Es decir, la música establece la posibilidad de conectar con otras almas, y generar entendimiento. En el presente trabajo propongo pensar si esas mismas lógicas al realizar música, son las que de cierta manera continúan operando para poder establecer las relaciones con el afuera. Es decir, si las lógicas de las relaciones de alteridad que se dan a través de la música, dan cuenta de la apertura de los Napo Runa al comunicarse con sus otros, ya sea una planta, un espíritu, un yaguar, o las personas que los visitan y comparten su escucha. Si bien la forma de establecer relaciones tiene sus particulares con cada uno de estos seres, propongo pensar la música y el sonido como espacios donde se visibiliza la apertura hacia la alteridad de estas comunidades.

Matthias Lewy (2015), es otro antropólogo que realiza estudios etnomusicológicos en tierras bajas de Sudamérica. En este caso, el autor también concibe una relación entre el rol del sonido y las teorías del neo-animismo y el perspectivismo de Viveiros de Castro. Él propone el concepto de sonorismo para comprender la cosmología amerindia, además de la visión a partir de la cual se fundamenta la teoría perspectivista. Desde del estudio de una práctica del grupo Pemón de Venezuela, llamada *eserenka*, que consiste en bailar y cantar, el autor realiza un análisis de las acciones necesarias para lograr una comunicación interespecífica. Para esto Lewy (2015), establece una diferencia entre la fisicalidad y la interioridad del sonido, definidas de la siguiente manera:

La interioridad se define a través de términos como espíritu, alma o conciencia, y se asocia a las ideas de intencionalidad, subjetividad, reflexividad, afectos y la capacidad para designar o soñar (Descola 2011, 181 y s.). La fisicalidad se entiende como la forma exterior, la sustancia, los procesos fisiológicos, perceptivos y sensoriales, el temperamento y la manera de actuar en el mundo. La fisicalidad (...) abarca además la suma de expresiones visibles y/o tangibles que determinan las predisposiciones singulares de una entidad. Se supone que estas predisposiciones surgen de rasgos morfológicos y fisiológicos esenciales de la entidad (Descola 2011, 182). (Lewy 2015, 84).

De esta manera, Lewy propone ubicar si lo que se escucha está relacionado a una fisicalidad o más bien a una interioridad, para comprender la comunicación con lo no-humano, desde dónde y cómo se percibe. Según el autor el perspectivismo amerindio está basado en la fisicalidad, ya que el conocimiento del mundo se hace mediante el cuerpo y desde ahí su perspectiva que parte de la visión. “Siguiendo este lineamiento, la percepción y clasificación del ‘otro’ se definen por ‘los ojos’ es decir, a través de la percepción visual.” (Lewy 2015, 84). De esta manera, el autor infiere que existen diferencias entre la percepción de ciertas fuentes sonoras, por ejemplo la antropomorfización del sonido que aparecen en las *performance* de los cantos y bailes se vinculan más con la interioridad. Es decir las entidades antropomorfas que se perciben a partir de la escucha en la práctica *eserenka*, se establecen a partir de la comprensión del receptor del sonido, y no desde la fisicalidad de la entidad en sí. En cambio, la recreación de sonidos animales está vinculada a una fisicalidad. “Así se ha visto que la creación de sonido exige fisicalidad, mientras su localización en sí se encuentra en el campo de la interioridad, ya que la forma musical (*Gestalt*) de la entidad del sonido es antropomorfa (*parishara/marik*).” (Lewy 2015, 95). Esta disociación entre sonidos que se interiorizan y sonidos que requieren una fisicalidad, posibilita la comunicación con la alteridad percibiendo sus particularidades.

Al realizar este estudio, el autor considera que existen diferencias entre el conocimiento y la comunicación que se generan a partir de la visión basada en las ontologías amerindias y el sonorimo como ontología del sonido. De esta manera, Lewy (2015) analiza la separación de los sentidos, “el canto se enfoca directamente en la interioridad de un ser, independientemente de la fisicalidad. Así, la incertidumbre de la fisicalidad se transforma en una certidumbre a través de la antropomorfización del sonido.” (Lewy 2015, 96). El autor presenta la ontología denominada “sonorimo amerindio” (Lewy 2015), a partir de la misma es posible diferenciar entidades. Con lo cual Lewy (2015), considera que esta ontología no contradice el perspectivismo sino que lo complementa, ya que permite comprender la integración de los sentidos. Y propone “trazar un paradigma sonoro de comunicación trans-específica que se asemeja al del perspectivismo.” (Lewy 2015, 96). De esta forma, el autor establece la importancia del sonido en el estudio de la cosmología amerindia, ya que considera, a partir de su estudio que la comunicación entre lo humano y lo no-humano se define por el sonido, antes que por la visión, y no siempre actúan en conjunto.

## 2.4. Estudios sobre música en la región del Napo

El antropólogo Juan Carlos Franco (2005), en su libro *Taquinas y cantos de poder, La música de los Kichwas del Alto Napo*, realiza un breve recorrido de la cultura Napo Runa. En el mismo, inicia con la historia, luego realiza un apartado sobre aspectos culturales y concluye con la música de los kichwas. Este libro, está acompañado de un CD con la grabación de 15 canciones diferentes. Entre las canciones, hay cantos shamánicos para curar, cantos de matrimonio, para ritual del *paju*, canciones para las mujeres (*Lumusissa mama, Iluku mama, Amazonas warmi, Lumuchinchiquis mama, Malta warmi*) y cantos de enamoramiento. Esta grabación es realizada por el autor, y en el último apartado hay una breve descripción de cada canción.

En un encuentro que tuve con Franco, me cuenta que es un libro con recopilación de datos etnográficos. En el mismo, define a los kichwas del Alto Napo, como “pueblos que son el resultado de un antiguo y paulatino proceso de intercambios y relaciones con los ancestrales habitantes de la región como los Quijos, Zápara, Omaguas, Encabellados, Tucanos, Shuar, Achuar, e inclusive Kichwas de la Sierra.” (Franco 2005, 23). De esta manera, a los Napo Runa se los considera una cultura con gran cantidad de influencias étnicas, con las cuales han sabido establecer múltiples relaciones e intercambios. Según este autor, “la identidad kichwa se presenta como un múltiple sistema de contraste, por un lado, una identidad común cuya adscripción y pertenencia está en el espacio estrictamente intraétnico solo de los Runas; por otro una división que está más allá de las divisiones étnicas locales.” (Franco 2005, 23). De esta manera, afirma que existe el término *Runapura* para nombrar al resto de las culturas amazónicas como Zápara, Shuar, Ashuar, con los cuales a partir del matrimonio se consolidan relaciones.

Franco plantea que “los pueblos amazónicos guardan ciertas similitudes musicales que están estrechamente vinculadas a la selva y cosmos como espacios de interacción y representación de sus prácticas culturales.” (Franco 2005, 37). El autor se interesa por la música relacionada a ciertos momentos particulares de la vida, ligadas al ritual. Busca personas referentes dentro de las comunidades, que le puedan otorgar información de la música considerada “ancestral” y determina,

Con la investigación de campo se pudo determinar los siguientes aspectos relevantes en la música de los Kichwas del Alto Napo:

- Gran parte de la música tradicional de los Kichwas del Alto Napo se ha perdido o se ha transformado en nuevas expresiones interpretativas en cuanto a la organología y estructura de las canciones.
- La utilización de instrumentos musicales tradicionales se ha perdido siendo su uso absolutamente raro.
- Considerando la vinculación a las prácticas rituales así como al contenido de los textos de las canciones, el repertorio registrado se ha clasificado en distintos aspectos trascendentales de la vida de los Kichwas del Alto Napo:

- Matrimonio
- Shamanismo
- Traspaso de poderes en la siembra de la yuca
- Toma de chicha
- Amor y enamoramiento
- Historia e identidad

No obstante son los ritos de matrimonio, shamanismo y traspaso de los poderes en la siembra de la yuca, los que utilizan la música como parte esencial de sus rituales. (Franco 2005, 38-39)

El autor deja registrado en su libro, los datos etnográficos que recopiló en el campo en cuanto a la música Napo Runa. El abordaje que realiza Franco (2015) sobre los estudios musicales es diferente al que propongo en el presente trabajo. Como me comentó en la entrevista, este es un trabajo de compilación de datos, sin mucha teoría antropológica que reflexione sobre ellos. En este sentido Franco (2015) afirma en su trabajo que, la música ancestral está directamente relacionada a eventos de ritual. Por otro lado, que los tres ritos en los que se utilizan los cantos de manera fundamental, son ritos en los cuales se establecen puentes de comunicación con “otros”, es decir, en cada uno de los casos, se están generando relación y alianza para poder lograr un objetivo.

En 1976, Neelon Crawford documentalista que estaba realizando una filmación en el Napo, llega de casualidad a la casa de un chamán de la región. Con el conocimiento y el interés por parte de éste de que se registre una práctica de curación chamánica, Crawford graba los cantos y sonidos de un ritual de curación a una paciente que estaba enferma.

Luego de este registro, le envía esta grabación a Norman Whitten, antropólogo que trabajó durante mucho tiempo en la región junto a su mujer Dorothe, también

antropóloga. En 1979, este registro se lanza como un LP llamado *Soul Vine Shaman*, acompañado de un texto que escribe el antropólogo.

Años después, Whitten lleva una copia al Napo y la enseña a dos personas de la región, Julian Santi Vargas y Maria Aguinda Mamallacta, quienes habían conocido al chamán que para ese momento había fallecido. Ellos cuentan que el chamán, cura tanto a colonos, no indígenas, así como a personas indígenas, y por eso a veces se lo llama Doctor. Con Santi y Aguinda, Whitten desarrolla un trabajo de transcripción e interpretación de lo que ocurre durante el ritual, y lleva a cabo una reescritura de este primer texto, en el año 2007.

En este trabajo de transcripción, se cuenta que el chamán realiza cantos, silba, toca una flauta y un violín, agita las hojas de tabaco y toma ayahuasca. Tanto la música, como los sonidos y lo que bebe, vehiculizan el encuentro del chamán con otros espíritus. Según esta revisión, estos espíritus hablan a través del chamán, lo que genera que la curación sea poderosa y que se pueda ver y ubicar la causa de la enfermedad de la paciente.

El chamán viaja, por así decirlo, de ida y vuelta entre el "aquí" y el "allí", informando sobre sus viajes a la gente presente. Viaja para obtener poder que usa para controlar humanos, espíritus, eventos, acciones o condiciones. Los poderes que busca están ligados en algún sector de un vasto universo que contiene fuerzas cósmicas que pueden personalizarse como espíritus, dioses, demonios, visiones o apariciones. (...) Bajo la influencia de la ayahuasca, el chamán puede "ir y venir", por así decirlo, viajando entre el mundo de los espíritus y los mundos de la gente que están despiertos y soñando en su hogar (Whitthen 2007-traduucción propia)<sup>14</sup>

El chamán circula por distintos mundos para poder curar a la paciente, establece comunicación a través del canto con los espíritus que intervienen en el proceso de curación. Whitten destaca que tanto el chamán, como Santi y Anguida, tuvieron la intención de que el trabajo chamánico sea conocido y escuchado por el "mundo exterior". Además los interlocutores afirman que el chamán, no solo tienen conocimiento de que lo están grabando, sino que también actúa para este mundo exterior haciendo referencia a él de vez en cuando. "Es en este mundo exterior donde

---

<sup>14</sup> [http://polarfinearts.com/cgi-bin/cgiwrap/magician/html/los.cgi/PFA\\_2009/SVS\\_FILES/Soul\\_Vine\\_Shaman\\_NW.htm](http://polarfinearts.com/cgi-bin/cgiwrap/magician/html/los.cgi/PFA_2009/SVS_FILES/Soul_Vine_Shaman_NW.htm)

ahora llegan la enfermedad y la destrucción, y es en este mundo que ahora se dirige la grabación del chamán Napo.” (Whitten 2007-traducción propia)<sup>15</sup>. Si bien, se considera al mundo occidental como un mundo que amenaza su cultura, hay una intencionalidad de que la fuerza y el poder chamánico, como concentrador de gran parte del conocimiento Napo Runa, sea reconocido desde el afuera. En este sentido, los cantos, los sonidos y la música son aspectos centrales que concentran el poder y evidencian el profundo conocimiento chamánico de la región del Napo, y existe una intencionalidad de que esos cantos lleguen a los oídos del afuera como forma de establecer alianzas con este mundo, a partir de su reconocimiento.

Otra investigadora que realizó estudios en el Napo es Britta Lemmens (2015). La etnomusicóloga trabajó en la Comunidad Nueve de Junio, donde reside parte de la familia materna de Tito Chongo, uno de los interlocutores de esta investigación. Esta autora, realiza un análisis de la *performance* musical en el contexto del emprendimiento de turismo comunitario que lleva a cabo dicha comunidad. En su investigación afirma que estas personas en su cotidiano escuchan música en la radio y en la iglesia y es a partir de estas dos fuentes que la comunidad actualmente se influencia musicalmente. Sin embargo la autora establece que “el cambio en el comportamiento y el concepto musical, e incluso el cambio en la naturaleza sónica del desempeño, no significa necesariamente una pérdida de originalidad musical.” (Lemmens 2015, 16). Y cita a un autor que establece que “el cambio musical es una estrategia importante por la cual la tradición musical puede transformarse y adaptar sus formas y estilos externos a un nuevo contexto” (Romero, 1990, 2). Es decir, toma en su tesis la idea de cambio musical para incorporar la posibilidad de ocupar nuevos espacios y contextos en los cuales participar y exponer la música.

Lemmens (2015) explica que ante la exigencia de un turismo que busca lo “tradicional”, la comunidad realizó una búsqueda de las canciones que se cantaban en la *chakra*<sup>16</sup>. De este modo, se pudo armar un repertorio musical y ofrecer una *performance* que de cierta manera complacía la demanda turística, aunque no fuera la música que escucharan en su cotidiano. La autora cuenta que la música que se oye en la comunidad era la tecno-cumbia en la radio, y la música cristiana en Cotundo, el pueblo

---

<sup>15</sup> Idem

<sup>16</sup> Parcela de tierra donde se siembra, generalmente las mujeres trabajan en ella, dependiendo que especie de planta se trabaja. Se suele decir que a veces se canta para que la siembra sea buena.

más cercano donde está la iglesia. Esta forma de pensar el cambio musical, en dicho contexto puede ser interpretada como la incorporación de ciertos rasgos de la alteridad como la noción de “tradicción” proveniente de una demanda occidental, que busca lo “exótico” como destino turístico. En este sentido Muratorio afirma "las llamadas culturas tradicionales nunca han sido estáticas, ni han desaparecido totalmente, aunque estén siendo reformuladas " (Muratorio, 1998, 418). Es decir, parte fundamental de esta cultura que propone para el turismo la realización de música tradicional, es su dinámica de flexibilización y cambio que atraviesa procesos de transformación y reinención.

En estos tres casos, el abordaje de los trabajos es diferente. Sin embargo en cada uno de ellos aparece la música como contexto de relaciones de alteridad que es la hipótesis de la presente investigación. De esta manera, más allá de las influencias musicales, y la historia musical, lo que propongo en esta investigación es pensar la música como arena donde es posible ver la apertura de estas sociedades hacia la alteridad, que se visibiliza a través del mundo aural.

Es basta la bibliografía antropológica en Amazonía que analizan la música, el sonido y las relaciones de alteridad. Con el objetivo reflexionar sobre las formas de concebir esa otredad a partir de las sonoridades, se abordó en cada caso, una metodología particular que permitiera compartir el mundo aural. Así mismo, las consideraciones metodológicas fueron diferentes a partir de la propuesta de los distintos interlocutores. En los siguientes capítulos propongo desarrollar la metodología a partir del relato de los tres trabajos etnográficos.

En la presente investigación propongo realizar un abordaje desde la Antropología Audiovisual a los estudios de sonido en Amazonía. A partir de lo cual se posibilitó un hacer en forma conjunta que permitieron reflexionar en dos de los casos etnográficos sobre cómo pensar la imagen a través de compartir música o el mundo aural. En ambos casos, los videos que acompañan la investigación son planificados a partir de la reflexión sonora con dos de los interlocutores. En el tercer caso, se produjo un texto realizado en forma conjunta que fue parte de relatos sonoros. En los tres encuentros aunque con propuestas diferentes, se posibilitó un contexto de encuentro para llevar a cabo la investigación, compartiendo imaginarios a través de un mundo sonoro sensible.

### Capítulo 3

#### Tito Chongo y su música *mixturada*<sup>17</sup>

En el presente capítulo, presento el proceso de trabajo de campo a partir del análisis de un caso etnográfico, llevado a cabo con Tito Chongo. Distingo dos ejes en este capítulo: por un lado, el análisis de la historia de vida y las prácticas musicales de Tito; por otro, la experiencia compartida en la realización de un *videoclip*, a partir de lo cual expongo el proceso de planificación y filmación del video que se llevó a cabo en forma conjunta.

A Tito Chongo lo conocí en la presentación de la película de cine comunitario *Kukama Runa* en la ciudad de Quito, en el mes de Junio de 2016. Tito había participado actuando en el filme, el cual fue grabado en gran parte en su comunidad de 9 de Junio, Archidona. Ese día lo presentaron como un joven kichwa del Napo, músico que había viajado a Chicago, Estados Unidos, con una beca para aprender inglés y que ahora estaba buscando hacer un *videoclip* de su música. Ahí mismo nos presentamos, hablamos e intercambiamos los teléfonos. Comenzamos hablando de las canciones que él hacía y la primera pregunta que me hizo fue si yo también hacía música. Le contesté que unos años atrás en Argentina tenía un grupo musical. Luego nos agregamos al *Facebook* y nos compartimos algunos videos de *YouTube* que ambos teníamos de nuestra música. De cierta manera, Tito estaba interesado en encontrar a través de la música puntos en común, o intereses compartidos que posibilitaban un intercambio particular a través de la misma.

Los encuentros con Tito se dieron en diferentes viajes entre octubre de 2016 y agosto de 2017. La primera vez que lo visito en su comunidad fue en noviembre de 2016 por una invitación que me hizo a la presentación de una canción que él había escrito a la Virgen del Quinche. El evento era por las Fiestas de esta misma virgen en Cotundo, a las afueras de la Iglesia de la Virgen del Quinche, construida por la misión de los Josefinos en 1960.

---

<sup>17</sup> *Mixturada*, en términos de Peter Gow (2006), más adelante vuelvo sobre el concepto de *mixtura* de Gow y la relación con el presente caso etnográfico.

### 3.1. Historia de vida

Tito es un joven de 28 años que vive entre Archidona y Cotundo. Tiene ocho hermanos, su madre es de la Comunidad Nueve de Junio y su padre de la Comunidad Veinte de Mayo, ambas están próximas a Cotundo. Sus padres son profesores de kichwa y enseñan en las escuelas. Actualmente, el padre vive con otra familia y la madre vive en Archidona.

Como decía anteriormente, gran parte de su familia materna (abuelos, tíos y primos), reside en de la comunidad 9 de junio, a 2km de Cotundo, localidad más próxima que está dentro del cantón de Archidona. Él vivió un tiempo allí participando en las actividades de turismo comunitario<sup>18</sup>, y en la actualidad reside en Archidona junto con su madre.

Tito fue a la escuela bilingüe *Huamani* del cantón de Archidona y luego sus padres decidieron que vaya al “Colegio Técnico Fiscomisional Jaime Roldós Aguilera”<sup>19</sup> de la misión josefina en Cotundo. Allí terminó sus estudios del bachillerato, donde lo destacaron como buen alumno en diferentes oportunidades. En este colegio, Tito explica que recibió mucho apoyo de los curas para estudiar y para aprender música.

Antes a los jóvenes, la misión de los josefinos ayudaba bastantísimo, la iglesia católica, le ayudaban en todo, les enseñaba la guitarra, canciones, a leer, a escribir, todo eso para las personas kichwas. Es por esa razón que, como decir, entonces antes había full jóvenes kichwas que siempre acudían a la misa a cantar y hay algunos que han salido artistas de la iglesia cantando (Entrevista a Tito Chongo, 28 de marzo 2017, Lugar: Tena).

Es decir, Tito valora las enseñanzas relacionadas a la música que aprendió en la escuela de los josefinos, y la posibilidad de “depredar” en términos de Viveiros de Castro (2010) conocimiento. Compone su propia música incorporando agencia, como tocar la guitarra y cantar, a partir de su paso por la escuela de la misión.

Es a partir de la relación que Tito establece con los Josefinos, que consiguió seguir estudiando después del colegio. Cuando termina sus estudios escolares, me cuenta que le pide ayuda económica a su padre para seguir su formación y como estaba

---

<sup>18</sup> Comunidad donde trabajó Brita Lemmens (2015)

<sup>19</sup> Colegio construido en 1980 por la misión Josefina.

divorciándose de su madre, no lo pudo ayudar. Entonces ve la posibilidad de seguir estudiando con el apoyo de los curas de la misión josefina, para ser seminarista en la Universidad de Navarra<sup>20</sup>. De esta manera, con una beca estudia durante dos años la tecnicatura en Filosofía. A lo largo de su primer año hace algunos voluntariados, dando catequesis en la costa de Ecuador, en la provincia de Manta y en algunos lugares de los alrededores de Tena. Luego sale para hacer un año del servicio militar y vuelve a terminar sus estudios de Filosofía en Ibarra. Cuando estaba terminando este año, le comentan la posibilidad de hacer un intercambio a Estados Unidos, para aprender inglés. A partir de una entidad católica, *La Casa de Jesús*, Tito consigue que lo acepten después de varios exámenes y le otorgan una beca para estudiar durante un año inglés en Chicago, Estados Unidos. Tito cuenta que durante nueve meses realizó esta experiencia en la cual conoció personas latinoamericanas y de otras comunidades indígenas, con las cuales aún hoy tiene relación. Además concurría a una iglesia en donde le enseñaban música, me cuenta que había un profesor que sabía mucho y fue donde considera que más aprendió. A partir de esta experiencia Tito cuenta que supo manejar la voz para cantar, porque antes no podía controlar su caudal de voz. También durante ese año de intercambio, aprovechó para aprender inglés. Tito me enseña un video subido a *Youtube* que algún compañero graba, donde él estaba cantando una canción en kichwa en la iglesia de Estados Unidos.

Durante esta experiencia, Tito dice que cambia su visión de la Iglesia. Es decir, se entera de muchas irregularidades de la institución y que los objetivos no siempre eran ayudar a la gente, sino que también utilizaban las ventajas que tenían y se aprovechaban de ello, como por ejemplo el abuso de algunos curas y robo de dinero. Tito dice que a partir de conocer algunas cosas que no le gustaron de la iglesia en Estados Unidos, es más crítico de esta institución. Sin embargo, reconoce ciertas cualidades que tiene y que él pudo aprovechar. Además está de acuerdo con algunos trabajos que realizan los curas en las comunidades amazónicas, que tienen que ver con promover la cultura kichwa, como él dice y no desde la imposición de la religión católica.

Actualmente Tito comenzó a estudiar la carrera de Inglés a la distancia en la Escuela Politécnica del Ejército (ESPE) con sede en Tena. De esta manera, Tito cuenta que al

---

<sup>20</sup> Universidad fundada por el *Opus Dei* en España, que tiene sedes en distintas partes del mundo. En Ibarra está asentada en la Facultad de Teología vinculada al Seminario Mayor de “Nuestra Señora de la Esperanza”

retomar sus estudios necesita estar más cerca y en un lugar que tenga buena conexión a internet, por eso pasa más tiempo en Archidona y menos en la comunidad *9 de Junio*. Los domingos, Tito va a la misa de la iglesia de Cotundo, participa tocando la guitarra y cantando en kichwa y español, junto con dos primos, uno de ellos toca percusión y otro hace coros. Cuando le pregunto si va todos los domingos, me dice que sí que aprovecha el espacio como una forma de ensayar la música, y practicar con su voz.

Además, Tito trabaja en *9 de Junio* con el proyecto de turismo comunitario llamado *Sacha Waysa* (selva de guayusa), de la comunidad. En el cual, además es parte del grupo de música<sup>21</sup> kichwa que lleva el mismo nombre, en éste toca la guitarra y canta. Si bien Tito ya no vive ahí, todavía participa en algunas actividades de la comunidad, como guía de caminatas en la selva, haciendo presentaciones musicales y traduciendo en inglés a para turistas.

Uno de los últimos encuentros, Tito me cuenta que inició un proyecto, junto con su hermana Lila, de diseño de ropa tradicional, mezclando los diseños de sus trajes típicos y de la moda occidental. El emprendimiento se llama *Pishkury Kuychik*, que Tito traduce como *Pájaro de oro, Arco iris*. La idea de Tito y Lila es que participe gente de la región que modele, para eso ya cuentan con tres mujeres y tres hombres que estaban trabajando en el proyecto. Tito me dice que les estaba enseñando cómo caminar y desfilarse para mostrar la ropa y que su idea era que en un futuro se presentaran también mientras ellos cantan, así la gente puede ver la ropa, mientras escucha la música del Napo. Junto con su hermana, me pidieron que los ayude con las fotografías, y que quizás modele, para mostrar que la gente extranjera usa la ropa, acepté la invitación y quedamos en vernos más adelante cuando los diseños estén terminados.

### **3. 2. Las misiones en el Napo**

A lo largo de su vida, Tito atravesó distintas experiencias con diferentes instituciones de la iglesia cristiana o vinculada a ella que están en la región. Por ese motivo, propongo realizar un breve análisis de la historia de las misiones en la provincia de Napo y las relaciones que mantuvieron con la comunidad de dicho territorio.

---

<sup>21</sup> Grupo musical con el que trabaja Brita Lemmens (2015), como parte del proyecto de turismo comunitario.

En el libro *Rucuyaya Alonso*, Muratorio hace un recorrido histórico de las misiones que se establecieron en la región de manera interrumpida. La ocupación jesuita, en la zona tuvo diferentes períodos, llegan al Napo a principio del 1600, los expulsan en el año 1767 y vuelven a entrar en 1870.

Durante estos primeros momentos, las misiones utilizaron diferentes estrategias para establecer relaciones con las comunidades Napo Runa que habitaban la zona. Entre otras formas de proceder, se les obligaba a pagar tributo a la iglesia y al Estado como forma de financiar su actividad “civilizatoria y evangelizadora”. Sin embargo, Muratorio (1987) establece que las comunidades se mostraban muchas veces reticentes e incluso permanecían conscientes de la irracionalidad del proceso, ya que las misiones buscaban legitimidad al imponer una cultura, fomentando el abandono de la propia:

La ausencia de una resistencia abierta y colectiva en este período no significa como se sugiere en la mayoría de las fuentes históricas, que los Napo runas estuvieran totalmente sometidos, o que no fueran conscientes de su explotación. Una de las formas que tomaban esta conciencia se expresa por ejemplo en el canto de un indígena al entregar al cura su camarico, o regalo forzoso de animales y alimentos:

Toma, aquí te traemos nuestros bienes, el fruto de nuestro trabajo y nuestro sudor, llénate pícaro y ladrón. (Citado en Jiménez de la Espada 1927-28, 359-360). (Muratorio 1987, 93)

En este sentido, el canto expresaba sus formas de interpretar la situación y las relaciones que establecían con el mundo blanco que no eran de sumisión. Sin embargo al no ser consideradas por estos últimos como actividades de resistencia o de oposición, se las juzgaba desde el afuera como sociedades pasivas. Lejos de esta interpretación, los Napo Runa resistían y denunciaban las intenciones de sometimiento del mundo moderno para con las comunidades.

La autora realiza un análisis de cómo funcionaron las relaciones de las indígenas del Napo con el Estado, las misiones y los comerciantes durante estos períodos, buscando diferentes estrategias. Cómo fueron estableciendo alianzas entre unos y otros para poder, cada uno con sus propios objetivos, sacar provecho de la región. En este contexto de diversos intereses, las comunidades han reconocido la forma más conveniente de establecer cada relación. La autora presenta una cita de Rucuyaya Alonso, un indígena kichwa de la zona de Tena-Archidona de Alto Napo: “Yo pensaba que los curas y los

gringos venían de diferentes países, ellos, pensaban que en verdad venían del infierno. Después nos dimos cuenta que entre gringos mismos se peleaban”. (Muratorio 1987, 130). Es decir, además de comprender las diferencias entre los Josefinos italianos y los Evangélicos norteamericanos, percibían que dentro del mundo del blanco existían discrepancias, enemistades y objetivos diferentes que las comunidades sabían reconocer y actuaban en consecuencia aprovechando estas diferencias.

Muratorio establece distinciones en las formas de intervenir que estas entidades tuvieron en la sierra y la selva ecuatoriana, “la inaccesibilidad y hostilidad de la región amazónica para el hombre blanco fueron factores importantes que permitieron la relativa libertad del indígena Oriental” (Muratorio 1987, 94). La autora (1987) afirma que la organización de fiestas, el poder coercitivo, los repartos y las licencias no lograban establecer un sometimiento total de estas comunidades, es decir su mano de obra regularizada y disciplinada. De esta manera, se buscaron alianzas entre el gobierno y las misiones jesuitas para fortalecer estrategias de dominación indígena, sin embargo no tuvieron éxito. Ejemplo de esto, fue el intento de establecer un “gobierno teocrático” en el Napo entre los años 1870 y 1875.

Es entonces en defensa de su propia reproducción como grupo que los Napo Runa, se “alían” momentáneamente con los comerciantes en contra de los jesuitas (...). La resolución de este conflicto, con la pérdida de poder por parte de los jesuitas y su segunda expulsión del área en 1896, se vio fuertemente influida por la resistencia indígena de asentarse más o menos permanentemente en poblados y a convertirse en una fuerza de trabajo campesina o semiproletarizada. (Muratorio 1987, 97-98).

Es decir, los Napo Runa establecían relaciones de alteridad, e incorporaban alianzas del mundo del blanco para conseguir ciertos objetivos, en este caso con los comerciantes para que los jesuitas se vayan de la región.

En relación a la forma de concebir las comunidades por parte de los misioneros y los castigos que ejercían sobre los indígenas, Muratorio (1987) afirma,

La base de esta actitud equivocada hacia el indígena que en cierta medida todavía persiste en las acciones de ciertas burocracias, es suponer que la postura de sumisión adoptada a veces por los indígenas como táctica de supervivencia, es un comportamiento necesario e inmutable producto de una personalidad sumisa y fácilmente dominable. Los Napo Runa, por su parte, respondieron a las estrategias

jesuitas con una clara evaluación de su situación económica, se rebelaron contra los intentos paternalistas de los misioneros de decidir cuál sería su forma de vida, y resistieron a los castigos por la ley, por la fuerza y aún con humor. (pp 99-100).

La autora enumera diferentes ejemplos a partir de los cuales las comunidades se movían en este contexto de manera flexible, logrando convivir con el mundo blanco sin abandonar las propias formas y creencias. Así Muratorio establece, “la aparente “sumisión externa” y las “muestras de exagerado sirvilismo” fueron medidas efectivas de auto preservación que reflejaron la claridad y el realismo de la evaluación que los indígenas hicieron de los medios de represión que disponían los blancos” (Muratorio 1987, 116). En esta cita, la autora reafirma la capacidad de agencia de estas comunidades, que se manifestaba a través de la aparente aceptación de las prácticas impuestas, como estrategia de convivencia con el mundo occidental. En este sentido, como plantea Viveiros de Castro (2006) en “La inconstancia del alma salvaje”, la mirada de occidente hacia la forma de proceder de las comunidades amazónicas era juzgaba como inestable. Por ejemplo en cuanto al uso de su mano de obra en las plantaciones de azúcar, se las diferenciaba con las comunidades africanas, según las cuales respondían a la disciplina de trabajo de una manera más firme; o a partir del trabajo de las misiones, si bien no presentaban resistencia frente a las prácticas de evangelización de las mismas, el autor establece que entre las comunidades amazónicas,

la palabra de Dios era acogida alegremente por un oído e ignorada con displicencia por el otro. El enemigo aquí no era un dogma diferente, sino una indiferencia al dogma, un rechazo a escoger. Inconstancia, indiferencia, olvido: “la gente de estas tierras es la más bruta, la más ingrata, la más inconstante, la más adversa, la más trabajosa de enseñar de cuantas hay en el mundo” narra y desafía un desencantado Vieira. (Viveiros de Castro 2006, 185).

Esta mirada occidental interpreta el comportamiento amerindio como indiferente, subestimando la elección de este comportamiento como medida de resistencia. Viveiros de Castro (2006) establece en este libro que la importancia en estas comunidades en torno a las relaciones de alteridad son centrales. Sin embargo, occidente no logra ver estas particulares formas de relacionarse, a partir de la cual estas sociedades consiguen incorporar nuevas capacidades a partir del encuentro con sus otros, según lógicas propias que no fueron percibidas por el etnocentrismo colonial.

En el libro *La Cultura Tradicional Indígena de la provincia del Napo*, (Solano Mora et al. 1991), los autores establecen que las principales actividades como la música y el arte, son fuentes de reivindicación y estrategias de organización social de las comunidades,

Lo que los distingue tal vez de otros movimientos más abiertamente sociopolíticos, no es tan solo la temática de su lucha sino más bien la manera de proceder aparentemente de carácter más suave. Cabe notar, en este contexto, que los indígenas entrevistados manifiestan opiniones y actitudes casi unánimes poniendo énfasis en la necesidad de reanimar hasta de defender su herencia cultural frente al resto de la sociedad moderna y al peligro de perder su identidad étnica. (Solano Mora et al. 1991, 182)

Esta cita destaca el movimiento indígena reivindicatorio “aparentemente de carácter más suave” que otros movimientos sociopolíticos, sin embargo, se sigue subrayando esa apariencia hacia el afuera de su forma de organización, que no precisamente es débil. Las comunidades del Napo, utilizan estrategias de resistencia para movilizarse y enfrentarse ante las lógicas de dominación occidental, en este caso a través de la música y el arte. La manera de llevar a cabo este proceso, coincidiendo con las cualidades flexibles de los Napo Runa, está ligada a la posibilidad de generar reconocimiento del afuera, y por ende conseguir aliados que provengan de este mundo, sin ser evidencia de un proceso de aculturación.

En 1922 entran los Josefinos en la región, Muratorio afirma que la forma de proceder de estas misiones era menos invasiva, o quizás menos violenta, por decirlo de algún modo que los grupos misioneros anteriores. Esto generó, de cierta manera, menos rebeliones de parte de los indígenas. Los josefinos no realizaban castigos físicos tan extremos como los misioneros anteriores, y les interesaba la educación como forma de establecer su religión, pensando que los niños eran más proclives a adquirir nuevos hábitos y costumbres.

Entre otras cosas, han instalado escuelas, plantas eléctricas, talleres, un hospital con botica y servicio radiotelegráfico. Todos estos establecimientos están a disposición tanto de blancos como de indios, de tal manera que ahora se encuentran carpinteros y mecánicos indios y que un número reducido de Quijos establecidos en las cercanías de las poblaciones saben leer y escribir español. (Oberem 1980, 118)

En esta cita Oberem describe el trabajo de los josefinos, quienes promueven la realización de diversos labores en la región, produciendo un aumento en la cantidad de indígenas que aprendían español.

Fue en el año 1960 que los Josefinos construyeron la Iglesia de Cotundo, el “Santuario de la Virgen del Quinche”.



Imagen 3.1. Santuario de la Virgen del Quinche. Cotundo.  
(Fuente: 2017)

Esta capilla está ubicada al lado del Colegio Técnico Fiscomisional Jaime Roldós Aguilera, también construido por la misión. Este es el colegio al que acudió Tito, durante todos sus años de secundario. Según el antropólogo Oberem (1980) existe entre estas comunidades,

la tendencia a adaptarse a los blancos y seguir la moda de ellos, esto se observa sobre todo entre los jóvenes que han sido soldados o han trabajado en la Costa, pero también entre aquellos que han aprendido algún oficio o saben hablar, leer y escribir español. El autor cree haber podido constatar que especialmente los egresados de las escuelas de la Misión evangélica son muy accesibles a todo lo nuevo, hecho que sólo podrá explicarse por la influencia de los misioneros norteamericanos que ahí trabajan y que educan a sus alumnos en el sentido del estilo de vida similar al acostumbrado en los Estados Unidos.  
(pp 336)

Es decir, las distintas órdenes se vinculaban a diferentes líneas educativas según su proveniencia. A partir de esto, señala Oberem (1980), los indígenas presentaban una facilidad para incorporar estas enseñanzas del afuera.

El paso de Tito por distintas instituciones cristianas, comienza en el colegio como interno en la escuela de los josefinos en Cotundo. Allí lo destacan, en numerosas oportunidades, como un muy buen alumno. Cuando termina, él decide que quiere seguir sus estudios de grado, al no tener respaldo económico, ve la posibilidad de conseguir seguir estudiando a través de un apoyo de beca que recibe de los Josefinos. De esta manera, Tito reconoce que pudo aprovechar diferentes oportunidades, a partir de la relación que estableció con las distintas órdenes cristianas. Las posibilidades que él reconoce, son elegidas en cuanto a los propios intereses, y no son adoptadas sin esta elección. En este sentido, le sirven a Tito para lograr diversos objetivos como músico (aprender música), guía turístico (aprender inglés), entre otros posibles.

En uno de los encuentros, le pregunté a Tito si había personas de las comunidades Napo Runa que habían sido curas o padres. Me dijo que no, porque la gente kichwa está acostumbrada a moverse, ir y venir constantemente y al aire libre, y al estudiar para ser cura, se necesita estar muy quieto y encerrado. Según él, eso no es compatible con su forma de vida, que si bien cuando fue a estudiar a Ibarra lo había pensado, le costaba mucho esa forma de disciplina y prefirió el estilo de vida de la Amazonía.

En el texto sobre la construcción de la persona en la Amazonía, Viveiros de Castro, Seeger y da Matta (1979), afirman que el rol de la persona en estas sociedades, está profundamente relacionado a la idea de corporalidad, es en el cuerpo que se desarrolla el punto de vista. Es decir, donde se construye el conocimiento y la perspectiva. Muchas veces la flexibilidad que caracteriza a las sociedades amazónicas, dicen los autores, es consecuencia de la importancia que tienen en los idiomas simbólicos “la construcción de personas y la fábrica de cuerpo” (Viveiros de Castro, Seeger y da Matta 1979, 10) y no sobre la organización de la estructura social general. En este sentido, la praxis por la que atraviesa el cuerpo es lo que construye a la persona, por ende cada cuerpo tiende a movilizarse por distintos espacios para que esta construcción sea posible. De esta manera las acciones que se realizan pueden ser analizadas desde la idea de cuerpo y persona más allá de grupo social. En estas sociedades el cuerpo es el que atraviesa las transformaciones y para eso necesita moverse.

En cuanto a esta característica del movimiento permanente que afirma Tito, sobre la gente del Napo, el antropólogo Macdonald (1984) establece,

Una de las quejas principales de todas las órdenes religiosas que trabajan en el oriente ha sido la de no poder organizar a los indígenas en comunidades permanentes. Los sacerdotes, en sus informes a las oficinas de la iglesia, frecuentemente se quejan de la vida nómada de los indígenas, que les impide realizar sus enseñanzas y prédica efectivas, y en general, moldear a los indígenas según una vida europea, o de los campesinos de la Sierra Andina. (pp 35)

De esta manera, se asume que son comunidades que no tienen como característica el permanecer en un solo lugar. Son sociedades que mantienen lógicas de movilidad constante como narra Macdonald. Cuando Tito me dice el por qué no hay curas de la comunidad Napo Runa, realiza una explicación a partir de la necesidad de movimiento que tienen las personas. Esto también se ve reflejado en su propia historia de vida y además fue parte de la experiencia etnográfica que compartimos.

Hoy en día, Tito sigue vinculado a la iglesia de Cotundo, donde canta los domingos. Además realiza diferentes proyectos en este cantón, muchas veces colabora con el cura de la capilla, quien actualmente es una persona joven de la provincia de Loja, Ecuador. De todas las experiencias educativas vinculadas a la iglesia, Tito destaca la importancia de haber conocido diferentes lugares, diferentes personas y haber aprendido música, ya que es allí, donde según él tuvo sus mejores profesores de música.

### **3.3. La virtud transformacional**

En uno de los encuentros con Tito me comenta, comparando la cultura de los Napo Runa con otras comunidades indígenas del país, que los kichwas de la Amazonía tienen muchas capacidades, que los distingue del resto de las culturas. Entre ellas, la lengua, la tradición cultural, y lo más importante, tienen la capacidad de metamorfosis en plantas, animales y otros seres, esto los hace más poderosos, según Tito que el resto. En cuanto a esta observación, son varios los antropólogos que hablan de esta habilidad, entre ellos Macdonald (1984). Este autor, establece en relación a los sueños de estas comunidades que a través de ellos se puede evidenciar cómo “las posiciones interpersonales cambiaban y los papeles eran flexibles.” (Macdonald 1984, 257). Según este autor, esta capacidad que se visibiliza a través de los sueños, entre otras cosas, es una cualidad de las personas de estas comunidades. Es decir, la existencia de distintos seres y cómo aparecían en los sueños, evidenciaban relaciones recíprocas y móviles que posibilitaban la metamorfosis de unos y otros.

De esta manera, lo que dice Tito, la capacidad de los Napo Runa para poder transformarse, es una virtud que él destaca y que se relaciona a lo que anteriormente decía, “nosotros necesitamos cambiar, andar, caminar y movernos de un lugar a otro”<sup>22</sup>. Es decir, la capacidad de flexibilización, el cambio, y la importancia del cuerpo para la construcción de la persona, es propia del ser Napo Runa. Viveiros de Castro, Seeger y da Matta (1979) afirman que en las culturas amazónicas, el cuerpo es la “arena donde las transformaciones son posibles” (pp 14). Como decía anteriormente, Tito establece que hay actividades que no son compatibles para las personas indígenas de la región (como estudiar varios años para ser curas cristianos). Sin embargo, cree que esa incompatibilidad es una ventaja o mejor dicho una capacidad (de movimiento y transformación) más que una desventaja, como puede ser visto desde la cultura occidental que valora el sedentarismo y el crecimiento económico.

### **3.4. La Canción *Sisa Mama* – como virtud transformacional**

A partir de la invitación a su presentación en las Fiestas de la Virgen del Quinche, le pregunto a Tito sobre la historia de la canción que escribe para esta virgen. Me cuenta la siguiente historia: en la cosmovisión Napo Runa existe una mujer que cuida las plantaciones de yuca, un espíritu femenino de poder. Cuando las misiones quisieron imponer la religión a las comunidades, las mismas estaban reticentes de estas creencias. Sin embargo, a partir de la figura de la virgen encontraron similitudes con la figura de esta mujer que cuida la yuca. Según Tito, la religión católica pudo entrar en las comunidades de esta región de la Amazonía ecuatoriana, a partir de cierto paralelismo entre estas figuras femeninas que las comunidades pudieron ver. Tito dice que esta canción está hecha en honor a todas las mujeres porque son las encargadas del cuidado y la reproducción de la vida<sup>23</sup>.

*Sisa mama*

*Sapallami wakcha kani,  
Chinkarisham purini,  
mana yanapayta tupasha,  
llakirisha kawsani.*

*Shinakpimi kampakma shamuni,  
Apunchik (Dios) ñampita katinkak,  
Kan awapachapis sumak kanki,  
Kuna kay pachapi yanapaway.*

*Sumaklla Mama María,  
Kan sisas hinalla,*

<sup>22</sup> Tito Chongo. Tena, febrero 2017.

<sup>23</sup> Historia que me cuenta Tito en uno de los primeros encuentros en noviembre de 2016. Este relato surge en una conversación sobre su canción *Sisa Mama*, mientras me mostraba la iglesia de Cotundo.

*Rikurikanki,  
Makita spaskanki,  
Kay churikunatas,  
sumaklla kayanki.*

*Kuna kanta takini,  
Apunchik mama kanki,  
Wawa jesus kampa kikrapi,  
Ukllarista charinki.*

*Tukuy runa chashkishkawa,  
Chakanchic mamata rimanchik.  
Awama, awama, awama, awama,  
Allpama, allpama, allpama, allpama,  
Washama, washama, washama,  
Ñawpakma, ñawpakma, ñawpakma,  
/ Ñawpakma rikushunchik,  
Washama amalla tikrashunchik./  
Ñukanchik Mama kan, wakanki,*

Flor de madre

Estoy solo  
ando perdido  
como no encuentro ayuda  
vivo entristecido

por eso acudo a ti  
a seguir el camino de Dios  
tu estás muy bella en el cielo  
ahora ayúdame en esta tierra

hermosa madre María  
te ves como una flor  
abres las manos  
llamando  
a sus hijos

*Ñukanchik uchamanta,  
Maykanpi rumanunchik,  
Raymipi, piñanunchik,  
Makanunchik, chikninunchik.*

*Mana allichu kawsanchik,  
Shinakllayra kay pacharas,  
Turkachishun tukuy pura,  
Apunchik ñawita rikunka.*

*Maltakuna kampakma shamunchik,  
Amalla rumarishun nishpa,  
Kay Cotundo llakta wankrakuna,  
Kushiyasha rikunka shamunchik.*

*Kayllactaras allichipay,  
Piñarishka tyakkunatas,  
Kan Mama Mariayanapakpi  
Paykuna shunku alliyankami.*

hoy te canto a ti  
eres madre de dios

al niño Jesús en tus brazos  
tienes abrazándolo

aceptada por todas las personas  
como una forma de puente  
arriba, arriba, arriba, arriba,  
abajo, abajo, abajo, abajo,

atrás, atrás, atrás, atrás,  
adelante, adelante, adelante, adelante  
miremos hacia adelante  
y no miremos hacia atrás  
oh nuestra madre  
lloras por nuestros pecados

a veces caemos,  
en las fiestas nos criticamos,  
peleamos, envidiamos.

para no caer nos,  
los jóvenes de Cotundo  
con alegría venimos a verte

no vivimos bien,  
por esta razón en este mundo  
cambiamos entre todos  
para ver los ojos de Dios  
los jóvenes acudimos hacia ti

arregla este pueblo  
a los que están enojados  
si ayudas tu madre María  
sus corazones cambiarán<sup>24</sup>.

Con Tito propusimos trabajar a partir de la grabación de ésta canción, *Sisa Mama*, que interpreta de manera solista, ya que a él le interesa tener material audiovisual para poder promover lo que realiza.

La propuesta metodológica construida con Tito ha sido la realización de un *videoclip* de *Sisa Mama*, para lo cual sugerimos hacer un recorrido por ciertos espacios, que vincularían la comunidad con la iglesia. Además de reflexionar en torno a los distintos momentos, ritmos y temporalidades que presenta la canción. Al realizar esta experiencia en conjunto, se posibilitó un contexto específico a partir del cual observar y conocer las diferentes formas de relacionarse. Incorporando ciertas técnicas del mundo del blanco (para poder grabar en estudio o filmar) y a la vez proponiendo formas particulares de hacer música y de llevar a cabo el proceso de producción del video.

Con Tito nos encontramos en diferentes lugares para conversar, organizar lo que queríamos hacer y planificar las escenas del *videoclip*. Varias veces fuimos a ensayos en la casa de los primos en la comunidad *Veinte de Mayo*, próxima a Cotundo. En esta casa, tienen parlantes y algunos instrumentos, porque en la familia hay varios músicos. Ensayamos con dos de los primos, quienes tocan con él en la iglesia también. Uno de ellos, Benito Chongo toca un órgano y el otro, Alex Chongo acompaña con la voz haciendo coros.

---

<sup>24</sup> La traducción fue hecha dos veces por Tito Chongo. La primera en Tena en febrero del 2017, en el contexto de planificación de escenas para el *videoclip*. La segunda vez, Tito volvió a corregir la letra de la canción en junio del 2017 con ayuda de un docente de kichwa para realizar de manera más adecuada los subtítulos del *videoclip*.



Imagen 3.2. Ensayo en “Veinte de mayo”.  
(Fuente: 2017)

Además, nos movíamos entre Tena y Archidona para ir a hablar con distintas personas vinculadas a espacios de la municipalidad buscando posibles lugares para grabar y ayuda para filmar el *videoclip*.

En las distintas localidades que fuimos recorriendo entre Tena y Archidona, me iba presentando a la gente y le iba comentando lo que queríamos hacer. Una oportunidad, lo acompañé a la secretaría de comunicación en Tena, donde trabajaba una mujer encargada del área, quien le había dicho a Tito que lo podía ayudar. Si bien no estaba esa mujer, con las distintas personas con las que se iba encontrando en la secretaría, hablaba y les comentaba del *videoclip*. Les decía que quería hacer su video para que lo reconozcan como músico en otras regiones, y que conozcan su lugar, el turismo, la gente y las tradiciones de las personas Napo, ya que el resto de Ecuador no conocía esta región, ni su gente. Tito esperaba conseguir algún tipo de ayuda del área de comunicación de la Municipalidad de Tena.

Otras veces fuimos a la iglesia y a la misa de los domingos a las 19hs, en la cual canta y ahí también me presentó al cura y aprovechó para recordarle que para el *videoclip* le gustaría que cambie la vestimenta de la virgen con el vestido tradicional de las mujeres kichwas.

A cada uno de los espacios a los que fuimos con Tito, observé que él entra y sale con mucha comodidad y siempre siendo muy amable con la gente que se encuentra. Tito saluda a todas las personas que conoce y en la mayoría de los casos, les cuenta que

estamos organizando un proyecto para filmar un *videoclip* y lo que necesita para hacerlo.

En Quito también nos encontramos en diferentes oportunidades, ya que Tito cada tanto viaja a la capital del país por diferentes cuestiones, entre ellas, presentaciones de música, cursos de formación sobre drogadicción y alcoholismo para líderes comunales, marchas políticas en las elecciones presidenciales. En cada una de esas oportunidades nos comunicamos y acordamos un encuentro.

Con todo esto y la experiencia compartida en menos de un año, considero que Tito está permanentemente con varios proyectos paralelos y en constante movimiento. En varios de los encuentros que tuvimos, algunas personas con las que nos encontramos, lo estaban buscando para proponerle alguna actividad. Ya sea tocar solo en algún evento, o con su grupo musical *Sacha Waysa*, guiar a algún grupo turístico, o realizar alguna otra actividad, y el por más trabajo que tenga siempre está dispuesto a participar.

Como parte del proceso de trabajo, con Tito analizamos en conjunto la canción *Sisa Mama* y pensamos la posibilidad de grabarla en un estudio, para luego realizar el *videoclip*.

#### **3.4.1. Un *videoclip* anterior**

Tito tiene un video en *Youtube*<sup>25</sup> en el que suena una grabación que hizo de su canción *Sisa Mama* (Madre Flor) acompañado de fotografías de diferentes momentos de su vida y de la región. Varias de éstas, son imágenes de él en el colegio. Este video es uno de los que nos habíamos intercambiado por *Facebook* pero luego lo volvimos a ver juntos en Archidona. Al ver este video, me cuenta que en muchas oportunidades lo nombraron mejor alumno, por eso aparecía en varias de las fotos como abanderado escolar, dentro y fuera de la iglesia de Cotundo y con la figura de la virgen siempre presente. También aparecen fotografías en la sierra, donde estuvo estudiando Filosofía, en la Facultad de Teología en Ibarra, Ecuador.

---

<sup>25</sup> Video publicado por Tito Chongo en *YouTube* con sus fotografías en 2012.  
<https://www.youtube.com/watch?v=8XOdlmJUSXw>



Figura 3.3. Video Sisa Mama 2012.



Figura 3.4. Video Sisa Mama 2012.



Figura 3.5. Video Sisa Mama 2012.



Figura 3.6. Video Sisa Mama 2012.



Figura 3.7. Video Sisa Mama 2012.



Figura 3.8. Video Sisa Mama 2012.

El video también muestra fotos del río de Cotundo, de la selva, y la última parte de Tito vistiendo con artesanías y ropa kichwa de la Amazonía, que una amiga de la comunidad, diseñaba. Para Tito, todo lo que se ve en el video, es una posibilidad de que sea visto por gente de afuera del Napo y que se interese por conocer la región.

### 3.4.2. Filmación del *videoclip Sisa Mama*

La idea de filmar un *videoclip* fue de Tito. Cuando le pregunté por qué quería hacerlo me dijo que era para que conozcan los lugares de Tena, para llamar al turismo, reivindicar el rol de las mujeres de la región y para que se conozca desde el afuera, lo que es ser kichwa de la Amazonía. Tito me comentaba que la imagen que había de ellos en el resto del país, reproducida por la televisión, era muy distinta a lo que realmente era su cultura.

En los primeros encuentros, con Tito pensamos que el *videoclip* presentaría a las mujeres de la comunidad, pensando en su figura como las encargadas de la reproducción de la vida y su relación con la virgen. Además se verían diferentes espacios de Cotundo para que la gente conozca la región.

Para filmar, dividimos por partes la canción y pensamos una escena para cada parte del *videoclip*. Las escenas a filmar eran las siguientes: mujeres cosechando yuca en la *chakra*, una mujer que personifica la figura de *lumumama*, la cuidadora de la yuca, que revisa cómo están cuidadas las plantas. Tito cantando en diferentes espacios de Cotundo, el río, la selva, la roca partida por un rayo (*Rayorumi*) que está en la comunidad Nueve de Junio. Además, un grupo de danza que baile los momentos del estribillo enfrente de la iglesia de Cotundo. Pensamos en cómo tenía que aparecer la virgen del Quinche, para mostrar una continuidad con la mujer que cuida la yuca. Así, poder construir en imagen ese paralelismo que había entre las dos figuras femeninas.

El trabajo de la filmación comenzó un principio de semana, con la grabación de la música de la canción con los primos, en una especie de estudio que pertenecía a una familia en Archidona. La semana anterior habían sido grabados en el Municipio de Archidona, y estaban insatisfechos por la manera en que había salido esta grabación, así que recurrimos a este estudio que había grabado a otros grupos musicales de la región. Durante toda una tarde se hizo esta grabación.



Imagen 3.9. Grabación en estudio canción *Sisa Mama*.  
(Fuente: 2017)

Al día siguiente fuimos a hablar con las mujeres de la comunidad San Francisco, próxima a la de Veinte de Mayo (donde ensayábamos con los primos), comunidad

donde vive su hermana Lila, quien también es una conocida cantante de la región, su nombre artístico es *Sisa*. Tito quería que la imagen de su hermana también aparezca en el *videoclip* más allá de no cantar, para que la conozcan de afuera. Pensamos que Lila podría actuar como la mujer que cuida la yuca.

Hablamos con dos mujeres de la comunidad San Francisco, que dijeron que nos esperarían el sábado en la mañana para filmar, ellas irían a cosechar yuca y nosotros filmaríamos la escena en la *chakra*. En ese momento mientras hablábamos, nos ofrecieron chicha y se pusieron a tejer cestos, Tito me pidió que también filmara los canastos tejidos.

Luego, fuimos a hablar con el grupo de danza *Kishuar*, llamado así porque mezclan la música y la danza kichwa y shuar. El grupo se hizo a partir de la organización de un matrimonio formado por una mujer kichwa casada con un hombre shuar, este grupo está en Cotundo. Fuimos a hablar para invitarlos a participar, primero conocimos a Marvina, encargada del grupo y le contamos de la propuesta de hacer un *videoclip*, Tito contó que era un video para que se conozca Cotundo en otros lados, que quería que apareciera la gente y los lugares de allí, para que afuera se conozca lo que hacían y utilizó el término “promocionar la cultura”. Marvina dijo que le iba a proponer a los chicos y que creía que sí, le dejamos una grabación de la canción para que la escuchen.

Al siguiente día volvimos, cuando llegamos, nos dice Marvina que había hablado con su esposo, quien en ese momento estaba trabajando en Quito y él le dijo que quería saber bien qué íbamos a hacer con el material que íbamos a filmar. Porque está cansado que vengan “los gringos” filmen y se vayan con el material. Lo llamamos, primero hablé yo, le comenté que la idea era filmar un *videoclip* por iniciativa de Tito, para hacer conocer su música y Cotundo, le propuse hablar con Tito también y estuvieron hablando un largo tiempo. Tito finalmente dice que el esposo de Marvina había aceptado.

Después de este episodio Tito me pidió disculpas y me dijo que a veces la gente no distingue entre “gringos y latinoamericanos, piensan que todos son lo mismo”. Ante este comentario, pienso que Tito no sólo diferencia dentro del occidental, entre latinoamericanos y otros, sino que establece una relación de alianza, por decirlo de cierta manera, con lo latino. En relación a esto, Fausto (1999), propone que en las comunidades amazónicas cuando se da una apropiación de la alteridad y su poder, se

genera una domesticación de esta alteridad. De cierta manera, al incorporar la alteridad, lo otro pasa a ser parte de lo propio por un proceso de domesticación. En este sentido, hay otros que son afines y otros que no lo son. Tito encuentra puntos en común que nos acercan y nos distinguen de los otros más distantes. Pienso que esta idea la pudo haber desarrollado en su experiencia en Estados Unidos, ya que me comentó varias veces que él se juntaba mayormente con latinos. De esta manera, Tito establece jerarquías y diferencias que existen en el mundo occidental y las posibles colaboraciones y relaciones diferentes que pueden venir de este.

Luego de que el marido de Marvinna nos dejara filmar, fuimos a ver al grupo de danza que ya había estado practicando para la canción y quedamos que el domingo a la mañana nos encontraríamos en la iglesia de la Virgen del Quinche, a 200 mts de ahí.



Imagen 3.10. Casa comunal. Grupo *Kishuar*.  
(Fuente: 2017)

Tito les dijo que para ese día tenían que tener paciencia porque como él ya había estado en la filmación de una película sabía que a veces había que repetir las tomas una y otra vez. Y agregó que lo importante es, que con este video, iban a ser conocidos afuera. Tito se ubicaba frente al resto como conocedor del proceso de filmación a partir de su experiencia previa en la película *Kukama Runa*.

Al día siguiente, nos encontramos temprano en Cotundo, nos fuimos hasta Nueve de Junio, allí Tito se cambió y se pintó para que lo filmara en la piedra partida por un rayo, que tiene petroglifos, la *rayorumi*. Mientras Tito se preparaba en la casa comunal, *Sacha Waysa*, donde reciben a los turistas, hacen sus presentaciones musicales, están expuestas sus artesanías y ofrecen chicha y guayusa, me pidió que filmara también a su abuelo,

José. Llamó a su abuelo para que viniera, junto con unas mujeres de la comunidad, se sentaron todos alrededor del fuego mientras una de ellas servía guayusa y el abuelo comenzó a hablar en quichua mientras miraba a la menor de las mujeres. El abuelo habló como diez minutos concentrado y sin mirar a la cámara. Luego Tito me dijo que hablaba de los conocimientos de su cultura y de lo importante de no abandonar sus riquezas culturales. Mientras Tito, se pintaba la cara frente a un espejo, le pregunté por qué quería que apareciera su abuelo, me dijo que para él era importante porque era una persona muy sabia que sabía muchas cosas, pero que a veces no las quería contar.



Imagen 3.11. Tito Chongo. Filmación del Videoclip.  
(Fuente: 2017)

Luego, nos dirigimos a la piedra *Rayorumi* junto con José. Cuando llegamos, el abuelo cuenta la historia de la piedra partida por un rayo y de lo importante que es para su comunidad esa piedra y le pide permiso para que yo, desconocida, me acerque. Tito me pide que les saque una foto a todos.



Imagen 3.12. Rayorumi. Comunidad Nueve de junio.  
(Fuente: 2017)

Después de que el abuelo hace esta presentación, empezamos a filmar para el *videoclip*. Tito interpreta la canción alrededor de la roca y arriba de ella, realizamos la grabación unas tres veces y nos vamos. Luego, filmamos caminando en la selva y fuimos al río Misahualli que pasa por Cotundo. Ahí Tito se sube a algunas rocas y hacemos diferentes planos en el río.

Luego fuimos a la iglesia a hablar con el padre, le dijimos que el domingo iríamos a filmar con el grupo de danza. Tito le pidió si podía cambiar de vestimenta a la virgen con la ropa tradicional. El cura le dice que esa ropa la deben tener las mujeres que antes cambiaban a la virgen porque ya no está en la iglesia, y que no cualquiera puede cambiar a la virgen, tiene que ser con mucho cuidado. Tito dice que se va a comunicar con estas mujeres y nos despedimos.

Esa noche, llegó un compañero antropólogo, Franco Passarelli, con otra cámara, para ayudar a filmar el sábado y el domingo. Al día siguiente, sábado, fuimos a filmar a la comunidad San Francisco, las mujeres en la *chakra*, la hermana de Tito, Lila, no había llegado. Comenzamos la filmación, con las mujeres que iban a cosechar. Con Tito, les contamos que en su video quería que aparezcan las plantaciones de yuca y cómo ellas cosechaban, solo eso.

Caminamos a la *chakra*, iban una de ellas con el hijo de Lila a quien estaba cuidando. La seguimos con la cámara por detrás, la mujer llevaba la canasta para juntar lo que

cosechaba, un machete y caminaba con el niño, y a veces lo subía en sus hombros. Tito nos decía qué estaba bien que aparezca el niño en la imagen con la mujer, dando una imagen de maternidad.



Imagen 3.13. Hacia la chakra. Comunidad San Francisco.  
(Fuente: 2017)

Llegamos a donde estaban las yucas, al ratito llegó la mujer más anciana y empezaron limpiar, y a sacar la yuca. Las mujeres, limpiaban en distintas partes de la *chakra*, el niño iba y venía. Parecía como si nosotros no estuviéramos, estaban concentradas en su tarea. Mientras cortaban con sus machetes las plantas, las invertían y las volvían a plantar, ordenadas todas juntas. Según Tito, dejar las ramas de esa manera, es una manera de mostrar cuidado y prolijidad en el trabajo en la *chakra*.



Imagen 3.14. Palos de la yuca. Comunidad San Francisco.  
(Fuente: 2017)

Cuando terminaron empezaron a bajar con las canastas en la cabeza. Cuando llegamos a la casa, ya había llegado Lila, nos ofrecieron chicha de chonta y la tomamos mientras

Lila se vestía y se preparaba para salir de vuelta a la *chakra*. Tito les dijo a las mujeres que a la vuelta filmaríamos sus tejidos y canastas.

Caminamos, llegamos a la *chakra* y Tito le explicó un poco lo que quería que haga. Le dijo que simulara que era el espíritu femenino que cuida y mira cómo está sembrada la yuca, la *Lumumama*. Luego que Tito le dijera eso, sólo le dijimos a Lila de dónde venir caminando para que aparezca en la imagen y Lila caminó a un ritmo lento, mirando con tiempo las plantas, tocando las hojas, tocando la tierra, como acariciándola. Lila paseaba por la *chakra*, caminaba despacio mirando las hojas, agarraba la tierra removida donde, las mujeres habían estado cosechando la yuca. Despacio iba acomodando la tierra, iba desarmando los pedazos de tierra dura y la iba desparramando, cada cosa que tocaba lo hacía como acariciando. Miraba a su alrededor parecía disfrutar de esa especie de coreografía lenta entre las plantas. Repetimos la escena un par de veces y Tito dijo que le parecía bien, asique terminamos de filmar y volvimos a San Francisco.

Cuando llegamos había una mesa con todas las canastas puestas y acomodadas encima para que se luzcan. Tito les dijo a las mujeres que se pusieran a tejer delante de la mesa para filmar cómo hacían los tejidos. Filmamos, otra vez ellas estaban tan concentradas en su tejido que era como si se olvidaran que estábamos ahí, aunque lejos de olvidarse estaban muy conscientes de esta grabación.

El domingo temprano, nos encontramos con el grupo *Kishuar* en la iglesia de Cotundo. Mientras esperábamos que termine la misa, nos organizamos con las luces y las dos cámaras, una iba a estar fija, para hacer un plano general del baile y con la otra se iban a hacer primeros planos con la cámara en mano. Además, Tito consiguió traer un parlante de la iglesia para poner la canción *Sisa Mama* y que el grupo siguiera los pasos.

Estaban presentes todos los que habíamos visto en los ensayos, pintados y vestidos, preparados para bailar, también estaba el esposo de Marvina, shuar, quien también vestía con su falda (*itip*), la corona de plumas y la cara pintada. Sin embargo él no bailaba. Se pusieron frente a la iglesia, pusimos las cámaras, marcamos el piso para que supieran hasta dónde entraban dentro del plano, y por ende hasta donde podían moverse.



Imagen 3.15. Preparativos para la danza frente a la iglesia.  
(Fuente: 2017)

A las 10.30 de la mañana empezó la danza. Se filmó aproximadamente cuatro veces el baile entero. Nos pedían de agrandar las líneas en las que se podían mover porque no lograban acomodarse en el espacio reducido, asique la cámara se alejó un poco para que ellos pudieran bailar cómodamente.

Cuando terminamos Tito les pidió a todos los que estaban mirando que bailaran la parte del estribillo, que dice *Awama, Allpama, Washama, Ñawpakma* (arriba, abajo, atrás, adelante), en las escaleras de la iglesia. Entre las personas que quería que participaran, le pidió sobre todo a la *ñusta* de Cotundo (la reina elegida en concurso) y el cura de la iglesia, quienes estaban mirando la filmación. Tito le había pedido a la reina, si podía ir a su casa y ponerse la ropa de *ñusta* para salir en el video. También me pidió que saliera en la escena, y me dijo que era para que se viera “interculturalidad”.



Imagen 3.16. Tito da indicaciones.  
(Fuente: 2017)

Luego de filmar esta parte, dimos por terminada la filmación de la danza. Se nos acercó el esposo de Marvinia y nos pidió que filmáramos una coreografía de ellos, le dijimos que sí. Pusieron otra canción en el parlante, *Yamaram Tsawant* (nuevo día en lengua shuar). Les pregunté si querían que cambiáramos el fondo de la iglesia y ubicarse en otro sitio, y me dijeron que así estaba bien, en el mismo sitio. Así que se hizo la grabación sólo una vez con las dos cámaras frente a la iglesia. Cuando terminaron, nos despedimos, el esposo de Marvinia se acercó, nos preguntó para cuándo estaría la filmación y nos pasó su contacto. Luego, nos despedimos todos.

Nos quedamos haciendo unos planos de la iglesia y la virgen que seguía con la misma ropa, ya que no se había podido encontrar a las mujeres que la cambiaban y le ponían la ropa tradicional. Luego de esto con Tito decidimos que estaba terminada la filmación porque ya teníamos grabado todo lo que habíamos planificado para el *videoclip*.

### **3.4.3. Videoclip Sisa Mama<sup>26</sup>**

En este apartado me propongo reflexionar sobre lo que se ve en el *videoclip*. Si bien Tito no participó de la edición, el video fue montado a partir de la planificación que se realizó en conjunto. También nos juntamos en dos oportunidades luego de las primeras pruebas de edición y Tito hizo algunas sugerencias. Cuando quedó terminado con las modificaciones sugeridas, se lo envíe y él lo subió a su canal de *YouTube*.

El video fue planificado con diferentes escenas, cada una de ellas fue pensada con diferentes ritmos y temporalidades según lo que se quería contar en cada parte de la canción.

Unas de las primeras escenas aparece él solo cantando, donde Tito eligió estar junto a la roca *Rayorumi* en *9 de Junio*, caminando en la selva y la iglesia de la Virgen del Quinche. El comienzo de la canción Tito quería que sea tranquilo, ya que la canción también comienza así, y la pensamos a modo de introducción. En estos planos, la cámara lo muestra de frente o lo sigue en su caminata.

---

<sup>26</sup> Subido por Tito Chongo a *YouTube* en la página, <https://www.youtube.com/watch?v=9c35zc5A9pM>



Figura 3.17. Tito en la selva



Figura 3.18. Tito en la iglesia

En todas las escenas que él iba a aparecer en imagen, siempre quiso que sea vestido y pintado, de la manera que reconoce como propia de la cultura kichwa de la Amazonía. Luego se pensó la escena de la *chakra*, con las mujeres que cosechaban yuca. Tito quería mostrar cómo lo hacían, cómo caminaban con sus machetes y sus canastos yendo a la *chakra*. Además quería que se viera el momento de la cosecha y cómo manipulaban la planta. También quiso que aparezca el niño como forma de mostrar maternidad. Para esta escena se eligió acompañar con cámara en mano la caminata y luego en la *chakra* acercarnos a ellas para ver cómo se movían sus manos, cómo manipulaban las plantas, cómo eran sus habilidades para trabajar en la *chakra*.



Figura 3.19. Mujeres y la chakra

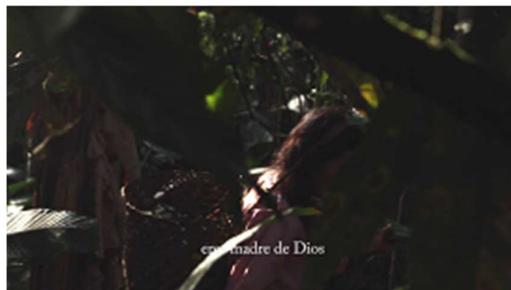


Figura 3.20. Mujeres y la chakra



Figura 3.21. Cosecha de yuca.

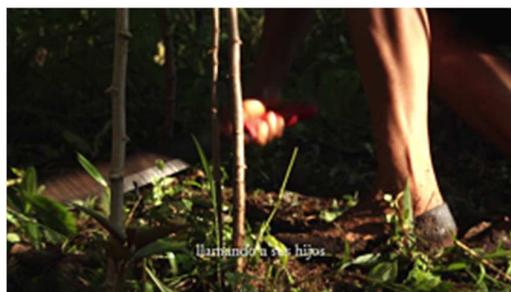


Figura 3.1. Cosecha de yuca

Luego de esta escena llega la parte del estribillo, para lo cual se pensó la danza del grupo *Kishuar*, frente a la iglesia. En esta escena la idea que tuvimos con Tito, era que haya muchos planos cercanos del baile, con la cámara en movimiento y otros con plano fijo de frente que mostrara toda la escena. Además de darle fuerza a la canción en esta

parte se pensó en una cámara que acompañara la coreografía como forma de mostrar de cerca esta fuerza para el cambio. Es decir, con Tito conversamos que como la canción iba dirigida en gran parte a los jóvenes de Cotundo, ya que él creía que había muchas cosas que debían cambiarse, se necesitaba mostrar cómo a través del baile y de prácticas comunitarias, los jóvenes podían transformar algunas actitudes.



Figura 3.2. *Danza Kishuar*, cámara en mano.



Figura 3.3. *Danza Kishuar* plano general.

En esta escena los planos son cercanos y con un movimiento que acompañe la danza y que con el mismo movimiento y el fuera de foco se piense en la posibilidad de transformación o cambio que Tito decía. Luego, se vuelve al mismo sitio de la *chakra* donde habían estado las mujeres cosechando la yuca, pero en este momento solo con Lila. La hermana representaba la cuidadora de las plantaciones, quien Tito llama *lumumama*. Para esto la idea era acercarse un poco más con la cámara, sin que se le vea el rostro enseguida con planos de costado o de atrás para generar cierto misterio, pensando en una figura espiritual. Lila se movía con delicadeza y acariciaba las plantas representando lo que para ella significaba ser la *lumumama*.



Figura 3.25: Lila plano de atrás.

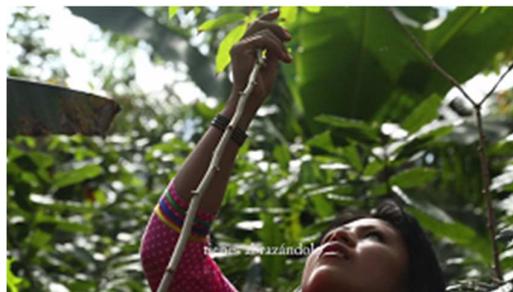


Figura 3.26: Lila acaricia la *chakra*.

En esta escena, la idea era que se mostrara esa similitud entre el poder femenino de la virgen del Quinche y el poder femenino de la *lumumama*. Es decir, retomar aquella idea que Tito en algún momento me había comentado sobre la entrada de la religión cristiana a la cultura Napo Runa a través de la figura de la virgen. Con esto Tito lo que quería demostrar es que si bien se venera a la virgen, los kichwa de la Amazonía tienen sus

propias figuras de poder que comparten ciertas cualidades como la reproducción y el cuidado de la vida.



Figura 3.4. Superposición Lila y la Virgen.



Figura 3.5. Lila. Fuera de foco.

Pensamos en la posibilidad entonces de superponer las dos imágenes como forma de empatar las dos figuras. Tito hubiera querido que coincidiera la vestimenta de Lila y la virgen, para esto, había intentado conectarse con las mujeres encargadas de cambiar a la virgen y le pusieran la ropa tradicional kichwa, pero no las pudo encontrar. De esta manera decidimos montar las imágenes de manera superpuesta en el momento que Tito canta *Kuna kanta takini, Apunchik mama kanki*, (hoy te canto a ti, eres madre de Dios).



Figura 3.29. Tito en río Misahualli.



Figura 3.30. Tito y Rayorumi.

Luego, Tito comienza a cantar de manera más rápida, a lo que le llama la parte del rap. Decidimos entonces que en esos planos aparezca él en imagen cantando. A diferencia de los primeros planos donde canta en la selva, en estos aparece en el río Misahualli. El río posee una corriente fuerte, genera mucho movimiento y rapidez. En esta parte del rap también aparece Tito arriba de la roca *Rayorumi*. En estos planos, la cámara se mueve perpendicular a él, y Tito sigue su movimiento con el cuerpo. De esta manera, se trata de generar mayor aceleración temporal que los primeros planos donde aparece él sólo.

Por último el *videoclip* termina con la danza del grupo *Kishuar*, en el último estribillo. En uno de los últimos encuentros Tito, me pidió que aparezca la imagen de su abuelo José en la casa comunal tomando guayusa y las mujeres de la comunidad *San Francisco* con sus artesanías. Decidimos juntos que esas dos imágenes podían aparecer a lo último

cuando sólo suena la música y él ya no canta, mientras el grupo baila. Tito me dice que para él es importante que su abuelo y las mujeres de *San Francisco* aparezcan en el *videoclip* porque así, la gente de afuera los puede querer ir a conocer también.



Figura 3.31. Abuelo José, Nueve de Junio.



Figura 3.32. Mujeres tejiendo, San Francisco.

La grabación de todas las imágenes del *videoclip* se realizaron en tres días. También, filmamos lugares de la región, la cascada de *Yanayaku*, el río Misahualli, la cueva de Jumandy, la iglesia de Cotundo, que Tito también quiso que aparezcan para que se conozca la región.

A partir de esta experiencia, pienso que Tito en todo momento está pendiente de mostrar más allá de las imágenes que lo vinculan a la iglesia, otras imágenes que tiene que ver con el lugar de donde es él y con formas de su cultura. Tito eligió para aparecer cantando, no sólo con la vestimenta y las pinturas en el rostro que él identifica como propia de la cultura, sino también en lugares que para él son muy importantes como el río, *rayorumi* y la selva.

Para Tito que se conozcan además la comunidad de Nueve de junio o San Francisco, eran formas de agradecimiento a ellos por haber participado en el *videoclip*. Una manera de que la imagen de ellos llegue al afuera, y se posibilite que desde ahí quieran llegar a conocer. Todo esto pensando en promocionar su cultura, mostrando una incorporación de la virgen del Quinche y la iglesia, pero no un sincretismo. Más bien es una incorporación a partir de la cual Tito se vincula con la alteridad, a partir de tomar ciertos rasgos de ésta como la figura de reproducción y cuidado de la virgen que empata con una figura Napo Runa. Al plantear esta analogía, Tito se reconoce como kichwa de la Amazonía ecuatoriana que establece apertura con el afuera.

#### 3.4.4. “Aquí practicamos una mezcla”<sup>27</sup>

Con Tito tuvimos varias conversaciones sobre la canción *Sisa Mama* y sobre el disgusto que puede producir para algunas personas kichwas, que haya canciones cantadas en su lengua dedicadas a la virgen cristiana. En una de stas conversaciones, Tito dijo: “Aquí nosotros practicamos dos tipos, como dije antes, nuestra cultura, mi religión sería la cultura kichwa, y la iglesia católica, entonces aquí sería una mezcla” (Chongo, marzo 2017, Tena). De esta manera Tito, se ubica frente a la religión cristiana desde un lugar flexible. Es decir, toma la religión y de cierta manera practica algunos hábitos, como ir a misa, pero primero se reconoce como Napo Runa, o como él dice Kichwa de la Amazonía. En esta cita, Tito hace una diferenciación entre cultura propia y adquirida, generando de esta manera una forma particular de experimentar la religión cristiana. En la cual se vislumbran formas de relacionarse con la alteridad que son particulares y móviles. De esta manera surge la pregunta, ¿incorporar la religión cristiana es ser católico?

Peter Gow (2006) es un antropólogo escocés que trabaja con un pueblo nativo de Rio Bajo Urubamba en el este de Perú. Según el autor, estas comunidades también se reconocen de la siguiente manera, “nós somos um povo misturado, nós somos de sangue misturado” (pp202). Esta forma de autonombrarse, no cuestiona la continuidad cultural con sus ancestros, los Piro, Campa y otras poblaciones. La noción de pueblo mixturado entra en conflicto con las categorías dualistas que utilizan ciertos investigadores para diferenciar entre comunidades “tradicionales o puras” y comunidades “aculturadas”.

Al autor le interesa conocer cómo esta forma de nombrarse entra en el discurso de los indígenas del Bajo Urubamba. Ellos hablan sobre la escuela y la Comunidad Nativa y no sobre la cultura de los pueblos nativos. De esta manera, son vistos como comunidades víctimas de la historia y perjudicados por el contacto con la sociedad europea o el Estado nacional. Sin embargo, Gow desarrolla que el idioma del parentesco permea todo su lenguaje. La escuela y la Comunidad Nativa son organizadas bajo el idioma del parentesco, vistos desde adentro de la lógica de la cultura nativa. Esta forma de lenguaje codifica la centralidad del parentesco en sus relaciones,

---

<sup>27</sup> Frase que dice Tito Chongo en marzo del 2017, en uno de los encuentros dialogando sobre el proceso de escritura de la canción *Sisa Mama*.

La historia no es experimentada como una fuerza que viene de afuera para corromper una estructura atemporal de deberes y relaciones de parentesco. (...) Este estudio de cómo las mismas lógicas de parentesco continúan operando bajo las aparentes instituciones impuestas desde afuera procura mostrar cómo los pueblos nativos amazónicos son agentes históricos activos y que para entender su agencia precisamos comprender los significados culturales de sus acciones, tanto ahora como en el pasado. (Gow 2006, 197-198 - Traducción propia)

Es decir, Gow establece que las lógicas de las comunidades de Bajo Urubamba continúan funcionando más allá de la máscara institucional. Para entender este proceso, afirma el autor, es necesario mirar desde ahí, desde las relaciones que bajo esta máscara continúan reproduciendo ciertas lógicas culturales, y no buscar entender el cambio a través de la mirada del funcionamiento de la institución occidental, como lo es la escuela.

Según Joana Overing (1981), las diferentes estructuras sociales de las tierras bajas sudamericanas, comparten una misma filosofía social: “El universo existe, la vida existe, la sociedad existe en la medida que haya contacto y mixtura adecuada entre cosas diferentes” (Overing y Kaplan 1981, 161). Es decir, tanto Gow (2006), como Overing y Kaplan (1981) y Viveiros de Castro (1986) afirman esta característica de incorporación de alteridad de todas las culturas indígenas amazónicas. El Bajo Urubamba está compuesto por “personas mixturadas”, en oposición a categorías puras de las culturas del pasado y a la idea de mestizaje, como pérdida de cultura.

Para que las personas puedan vivir en las aldeas como personas civilizadas, experimentan un largo y complejo proceso de mixtura apropiándose de la diferencia, claramente expresado en la expresión de “personas mixturadas”. Para que este proceso sea posible, nuevas diferencias deben ser encontradas e incorporadas.

Esto coincide con el progresismo de las personas nativas de Bajo Urubamba y su fascinación por los “extranjeros blancos y los “indios salvajes”. Y es por medio de ese proceso que las personas consiguen imaginar una continuidad de la vida. (Gow 2006, 209 - Traducción propia).

Es decir en la incorporación de alteridad está, según Gow (2006), la continuidad de la cultura de Bajo Urubamba. A partir de lo cual, la categoría de mestizaje, como pérdida de cultura queda descartada. Lo que aquí pasa es que la mezcla se concibe como

ganancia y no detrimento de rasgos culturales. Ya que estas comunidades precisan del encuentro, la relación y la incorporación de nuevas perspectivas para seguir siendo.

### **3.5. A modo de conclusión**

En las diferentes conversaciones que tuvimos con Tito, él cuenta cómo desde su individualidad se relaciona con diferentes agentes del mundo del blanco, como la municipalidad, las autoridades políticas tanto de Tena como de Archidona, la iglesia, los turistas entre otros. Según Tito, su paso por la iglesia es muy importante porque es donde aprendió la música, y aprendió las “dos culturas”. A partir de lo cual logra obtener diferentes puntos de vista, incorpora diferentes visiones, de la sierra, de la costa, del extranjero (Chicago, EEUU), de la iglesia y de la tradición kichwa, y desde allí, se mueve con las diferentes perspectivas.

En este trabajo propongo la música como campo en el que se observa las relaciones de Tito con sus otros. Durante el proceso de filmación del *videoclip* y grabación de la canción, Tito utilizó diferentes estrategias para llevar a cabo el proceso de producción del mismo. Durante el proceso de planificación y producción, pidió ayuda a personas específicas al área de comunicación del Municipio de Tena y Archidona para que nos ayuden con diferentes cuestiones para la filmación, como transporte, préstamo de equipo, estudio para grabar la canción. Sin embargo, más adelante no fueron necesarias estas ayudas.

Tito en su discurso no habla de mestizaje ni de pérdida de cultura, él se reconoce como kichwa de la Amazonía. Sin embargo, da cuenta de la incorporación de ciertas prácticas de la iglesia, y lo nombra como mezcla. En este sentido, la mezcla está dada como una apertura con agencia, es decir, en un especial interés sobre los elementos de la alteridad para incorporarlos. Para Tito el video y la música son formas específicas de generar reconocimiento de los otros para poder seguir abriendo espacios de circulación y aprendizaje.

El primer video que me mostró Tito de la canción *Sisa Mama* grabada en 2012, era una versión diferente a la actual. Esta canción es más larga, la letra cambia un poco y los ritmos también. Las imágenes que Tito elige mostrar para acompañar el video son como un álbum de fotografías de él desde que era pequeño. Pensando en el montaje de las imágenes, se ve que comienza cuando era pequeño, su paso por el colegio, los actos

escolares, los reconocimientos, jugando en el río con amigos, caminando por la selva y termina con unas imágenes de él vestido con ropa y artesanías kichwas. Cuando vemos estas imágenes Tito me dice que también quería, en aquel momento que apareciera la vestimenta tradicional de su cultura. De cierta manera la lógica de ir y venir de imágenes de la iglesia a imágenes de la vestimenta kichwa, aún hoy en día para él hacen sentido. Es decir, Tito no tiene prejuicios de pensar en que más allá de mostrar a la iglesia, él es Napo Runa y canta su canción dedicada a la virgen del Quinche en Kichwa.

A partir de la experiencia de compartir distintos espacios y el proyecto de filmar en conjunto, se propició un contexto de trabajo, donde pude conocer cómo Tito circula por cada uno de estos espacios y cómo logra generar vínculos para poder llevar a cabo el *videoclip*. En cada uno de los diferentes encuentros, en los cuales recorrimos distintos espacios de la región de Tena y Archidona, Tito se ubicaba en un lugar de guía frente a mi, contándome cómo eran las cosas allí. De esta manera, se propició un contexto de trabajo que posibilitó el conocimiento de las relaciones de alteridad que Tito establecía.

Los intereses en trabajar conmigo y su motivación por hacer un *videoclip* sobre su canción, es parte de la forma de incorporar alteridad que establece Tito. El antropólogo Antonio Zirión, afirma sobre el trabajo de Trinh T. Minh-ha que “no pretende hablar *acerca de* sino *cerca de* los otros.” (Zirion 2010, 152). Lo que Tito me contaba era parte de las caminatas, los viajes en bus y los distintos momentos en los cuales estábamos en movimiento en búsqueda de resolver algo para la filmación. Es por eso, que existieron pocas entrevistas, en el sentido estricto de la palabra, de cierta manera toda lo que me contaba Tito fue parte de los viajes compartidos, por así decirlo. En este sentido es que pienso la frase de Trinh Minh-ha, en la forma de construir conocimiento a través del hacer. A la vez, fue interesante cómo a partir del proceso de producción del *videoclip*, en el cual se buscaron locaciones y se pidió ayuda a distintas personas, se pudo generar un proyecto compartido a partir del cual conocer cómo Tito generaba apertura a mi propuesta de investigación. Así, pude conocer cómo él, iba conduciendo todo el proceso de tal manera que le otorgara la posibilidad de realizar este *videoclip*. Lo cual implicaba, que circule en el afuera, que se conozca en mi país, Argentina, en el ámbito académico de la Flacso y que se conozca desde el exterior lo que pasa allí y quién es él. Dando a ver la importancia que para Tito tiene el afuera, como lugar de posibles nuevas relaciones y alianzas.

## Capítulo 4

### **Sonido y música como campo de relaciones de alteridad. El Caso de Mishki Chullumbu y Federico Calapucha Tapuy**

En el presente capítulo presento dos experiencias etnográficas que también fueron parte de esta investigación. Primero voy a exponer el caso de Mishki Chullumbu, músico, escritor, dibujante y narrador de la cultura Napo Runa, que reside en la comunidad de *Waysa Yaku* en el cantón de Archidona. En segundo lugar propongo desarrollar la etnografía de la experiencia compartida con Federico Calapucha Tapuy, una persona que guía ceremonias y caminatas en la selva. Federico vive en la actualidad en la comunidad Sapo Rumi, en el cantón de Pano. En ambos casos se llevaron a cabo experiencias sonoras diferentes, a partir de la propuesta de trabajo que se realizó con cada uno de ellos.

Mishki Chullumbu, se presenta como un referente dentro de la cultura Napo Runa y a lo largo de su vida, ha trabajado en distintos proyectos de reivindicación de la cultura kichwa amazónica<sup>28</sup>. Chullumbu, se posiciona como un teórico de la cultura Napo Runa lo que le ha permitido (y le permite) transitar en diferentes contextos culturales. A partir del desarrollo del trabajo de campo, Mishki me propuso la escritura de un texto en forma conjunta, que analiza las relaciones interespecíficas presentes en la música.

Por otra parte, con Federico Calapucha Tapuy, guía de caminatas turísticas en la selva, se logra a través de la experiencia de caminar y compartir el mundo aural, visibilizar las relaciones interespecíficas que Mishki anuncia en su texto. A partir de la propuesta de recorrer la selva junto a Federico en diferentes oportunidades, se realizó la grabación de un paisaje sonoro. En dicha grabación, Federico se ubica como guía y traductor del mundo aural, dando a ver las múltiples relaciones interespecíficas que logra establecer durante la experiencia.

#### **4.1. Mishki Chullumbu y la patrimonialización de la música**

Carlos Alvarado Narváez, también conocido como Mishki Chullumbu, nombre que el mismo traduce como *abeja dulce* en kichwa, es un músico, escritor, dibujante y narrador de la cultura Napo Runa de 71 años de edad. Es autor de algunos CDs de música y del primer LP grabado con música de esta zona, además ha publicado un libro de cuentos

---

<sup>28</sup> En el año 2012 fue nombrado “Programa de Patrimonio Vivo del Ecuador”

realizado a partir del registro de diferentes historias de la comunidad. Ha participado en diversas filmaciones para la televisión, ya que es referente de la región, considerado conocedor y promotor de la cultura de las comunidades Napo Runa.

Actualmente Mishki vive en la comunidad *Waysa Yaku*, en el cantón de Archidona. Mishki a lo largo de su vida se asentó, además del oriente, en diferentes lugares del país por cuestiones de trabajo. Vivió en Santo Domingo donde trabajó para una compañía petrolera y también tuvo una experiencia viviendo en la sierra ecuatoriana. El antropólogo Oberem (1980), al analizar los cambios que atraviesan las comunidades de esta región, a partir del ingreso del mundo blanco, afirma que desde hace algunos años, las personas de estas comunidades buscan trabajo voluntariamente afuera. Según el autor, estas experiencias las realizan solo por un tiempo y después regresan a sus comunidades del oriente.

Desde la década de los años 30 se dan casos de que Quijos jóvenes van por un tiempo determinado a trabajar fuera de su región, y esto tanto en las demás partes de Oriente -por ejemplo, al servicio de las compañías petrolíferas- como también en las plantaciones de banano en la Costa. Pero la mayoría de ellos, vuelven al vencer su contrato. (Oberem 1980, 120)

Mishki ha vivido en distintos lugares de Ecuador, pero siempre retornó al oriente. Donde desarrolló su música y llevó a cabo diferentes proyectos relacionados a promover la cultura.

#### **4.1.1. Los cuentos de Mishki - “Rescate” de la cultura Napo Runa**

Desde joven, Mishki participa en la organización de gran cantidad de proyectos, vinculados al “rescate”, término que utiliza, de la tradición oral kichwa amazónica. Este concepto de oralidad para definir a ciertas culturas en contraposición a las que poseen escritura, es cuestionado por diversos autores. Ya que esta distinción sólo permite pensar en el texto alfabético y no en otras posibilidades de textualidad. En el caso de los Napo Runa, Uzendoski (2012), critica el concepto de oralidad que define a esta cultura, ya que esta distinción no permiten considerar las múltiples posibilidades de textualidad, a través de la posibilidad de establecer comunicación con diferentes seres del ambiente, ya sea animales, espíritus, plantas, etc. El autor afirma que a partir de estas comunicaciones se construyen múltiples formas de textualidad, inscriptas en el entorno.

Volviendo a la idea de rescate de la tradición kichwa amazónica, Mishki, al considerar que hay que evitar la pérdida de la cultura, propone diversas actividades vinculadas a la defensa de la cultura tradicional kichwa del Napo.

Chullumbu a lo largo de su vida se ha interesado, además de establecer espacios de organización para promover la “cultura tradicional” como él dice, de investigar la historia y cultura del Napo. Es autor de un libro de cuentos, *Historia de una Cultura a la que se la quiere matar* (2010), en el que intenta a partir de diferentes encuentros con personas mayores de la comunidad, dejar registradas las diversas historias y leyendas de la región. Una de esas historias, *Kumama Runa* se utilizó para la realización de una película que se filmó en el Napo, por el grupo de Cine Comunitario *Kallari Kawsay*. Esta filmación recibió colaboración de docentes de Flacso, Patricia Bermúdez y Michael Uzendozki. Mishki además de intervenir en el proceso de producción y la realización del guion, también actuó.

La historia de *Kukama Runa* cuenta el proceso de transformación que atraviesa un hombre a anaconda, para poder proteger a su pueblo de otra poderosa anaconda llamada *Nina Amaru*. Esta persona realiza diversos esfuerzos en un tiempo prolongado, como ayuno y no practicar relaciones sexuales para lograr la transformación.

Este libro está ilustrado por sus dibujos, donde trata de representar algunas de estas historias. En una oportunidad cuando pude acompañarlo a una feria por las Fiestas de Tena en febrero del 2017, en la que exponía sus dibujos y vendía sus CDs y sus libros, mucha gente lo saludaba y lo reconocía al decirle “él conoce de nuestra cultura”. A quien se detenía mirando sus dibujos, Mishki se tomaba el tiempo con cada uno para contarles la historia que existía por detrás de las ilustraciones.



Imagen 4.1. Feria por las Fiestas de Tena. Exposición de libros e ilustraciones.  
(Fuente: Febrero 2017)



Imagen 4.2. Feria de las Fiestas de Tena. Mishki Chullumbu.  
(Fuente: Febrero 2017)

Uno de los cuentos que aparece en este libro, es el siguiente,

*Los Azotes y barbasco*

Informante: Teresa Catalina Narvaez Mamallacta

Se acomodó en una cama de caña gaduá, tendida sobre un colchón de esponja y luego de beber su cotidiana guayusa comenzó a narrar.

Hace mucho tiempo atrás, cuando yo era niña mis finados padres... (se entristece al recordar) me contaban muchas cosas... (llora al recordar tiempos pasados)... digo, me contaban que, un día mi abuelito Lorenzo Narvaez nombrado como Guynaru (el gran jefe de Archidona en tiempo de los padres jesuitas) todos lo respetaban por ser valiente, con fuerte voz, sin temor de nadie, a los jefes, a los patronos, a las autoridades, etc.

Como este era obediente y capaz de todo abusaron de su confianza. Todo el mundo comenzó a echar la mano y tratar de pescarle, es decir, clavaron los ojos hacia el nuevo

jefe, para así por medio de él lograr conseguir más indios y más riquezas, como es fácil de entender no pudo servir a todos y satisfacer las ambiciones de enriquecer a unos pocos encomenderos y autoridades. Recibió muchos castigos, tanto de los misioneros como de las autoridades y patrones. Aún más los castigos eran para los indios sirvientes, con trato peor que a un animal. Les mandaban a levantar oro en el río Napo, Verdeyaku, Aguarico y otros lugares, así como también sacar fibras de pitas, algodón, ceras de abejas, etc.

Sobre esto Mama Teresa opina que por un lado hicieron bien los misioneros, pues nos cristianizaron, pero por otro, aprovecharon de nuestra riqueza.

Mi abuelo Manga chaqui (Lorenzo Narvaez) cumplía con todos los mandatos. Siempre viajaba a Quito (antiguamente como España por nuestros mayores) con distintas comisiones y regresaba tranquilamente como ningún otro hombre. Las mujeres tenían por costumbre acompañar hasta la altura de los huacamayos, como también iban al encuentro llevándoles comida y bebida. No debía faltar ni a las mingas ni a los ritos (catecismo). Los atrasos y faltas eran castigados con dos azotes. Todo era controlado por las autoridades, misioneros y patrones. Cada uno de ellos llevaba una lista de asistencia. Es por esto que las mujeres se colocaban las cortezas de las palmas o de los árboles en la parte de la nalga a fin de que los azotes no le lastimaran.

Una vez cuando mi abuelito (Mangachaqui) había viajado a Quito (España), también mi abuelita le había acompañado hasta la elevación de los huacamayos. De allí se regresó con su tierno hijo, y como había faltado dos días le castigaron con cuatro azotes. Ella trató de justificar pero los misioneros falsamente le acusaron de mentirosa.

Al regreso del marido, la mujer no había ido al encuentro ni tampoco estaba en la casa. Con hambre buscó algo de comer y encontró en la olla de barro pedazos de carne del monte mezclados con ajíes. La carne no era de animal sino de serpiente (berrugosa). Se acostó en la cama fumando un cigarrillo entró la mujer y miró con sorpresa a su marido y le dijo: -¿Y ya estás aquí tan pronto? Mangachaqui no contestó ni una sola palabra, pero se fijó en el rostro de la mujer. Ella tenía los ojos llorosos y tristes. Él se levantó y preguntó: ¿Qué pasó en el pueblo? ¿Qué te hicieron? Ella contestó:- Desde su viaje a España no fui a la minga, ni a los rotos, ya que tenía que limpiar la chacra, preparar la chicha y comida para su encuentro. Traté de justificar mi ausencia, pero no entendieron por nada y me azotaron como a un animal recibí como unos 30 azotes.

El marido le reclamó diciendo que por qué no esperó hasta que llegue,- Como tonta te has ido sola, sabiendo los castigos que nos aplican.

¿Qué tienes en la olla? ¿Parece carne de culebra? Casi me como pensando que era pescado. Ella agachando la cabeza dijo: Sí, la recogí en la trampa. No habiendo qué

comer la preparé para saborear con ají. Entonces el marido le dio una bofetada en la mejilla una tras otra. Ella contestó gracias Lorezo.

Luego la mujer tomó dos yacu puru o envases para recoger agua y salió fuera de la casa rumbo al río. Lorenzo nuevamente se acostó en la cama de caña. Luego de un buen tiempo en medio de la oscuridad de la noche se oye llegar a una persona. Esta no entró al interior de la casa... Qué será dijo el Lorenzo. Pasó unos ratos más cuando oyó llegar la segunda persona que con una voz fuerte lo llamó clamando ¡Lorenzo, Lorenzo, ahora pégueme pronto! Estoy aquí para que me desbarates de una vez como una animal al menos por última vez.

Lorenzo se levantó y dijo:- Se percibe el olor a barbasco, ¿Qué te pasa mujer?

-Yo, no te he pegado tanto, cómo te atreves a hacer esas cosas que llevan a la muerte.

Ella contestó: - No puedo soportar estos castigos crueles. Encima tú también me has maltratado. Cuando llegaba muchos castigos y dolor del cuerpo. Por todas estas cosas me envenené con barbasco. Poco a poco iba perdiendo la voz y cayó al suelo. En ese instante se presentó el demonio para apoderarse de ella. Lorenzo vió a un hombre vestido de sotana negra como los misioneros o como un sacerdote, ojos amarillos, cabellos cafeces y trenzados, piel rojiza, dedos alargados, cuerpo velludos, orejas parecidas a las de buey, dientes anormales, boca ancha, nariz torcida.

Es por esto, - dice la Mamá Teresa- mi finado papá Ignacio decía que yo tengo a mi mamá en el infierno (Abuelita para la Mamá Teresa).

Esa misma noche se reunieron los vecinos y parientes más cercanos de la casa. Apenas salieron los primeros rayos del Sol, la enterraron.

Luego, los vecinos y parientes sacaron bejuco del mismo barbasco para azotar a sus mujeres, aconsejándolas que no se repita esto.

Mangachaqui fue llevado preso por algunos años. Los misioneros se lavaron las manos. Nadie se preocupó del asunto.<sup>29</sup>

En este cuento, se puede ver como las distintas figuras del mundo del blanco aparecen en la historia, primero como castigadores ante la no posibilidad de comunicación que tenían las personas de la comunidad con ellos, reprendían determinadas actividades indígenas. Y, por otro lado, cómo esta figura era parte de la transformación del diablo, es decir, se le adjudicaba también, la posibilidad de incorporar perspectiva y realizar la metamorfosis a un ser diferente pero con cualidades semejantes. En este sentido, es interesante ver cómo Mishki logra incorporar ciertas perspectivas occidentales, como la idea de tradición, de autenticidad y por ende rescate cultural; y se ubica como motivador

---

<sup>29</sup> En Alvarado, C. 2010. *Historia de una cultura a la que se quiere matar* (pp 33-37).

y promotor cultural del Napo. Se podría pensar que Mishki es el propio teórico de su cultura. En este sentido, a partir de la motivación como investigador tanto de la historia y leyendas de las comunidades, como de la investigación del mundo del blanco y sus lógicas de funcionamiento, logra ubicarse como referente de la cultura Kichwa del Napo. Mishki desarrolla una dinámica flexible a partir de la cual se establecen relaciones de alteridad con diferentes seres, entre los cuales además de las relaciones interespecíficas también aparecen las relaciones con el mundo occidental. Este es el tema principal que desarrollo a lo largo de la presente etnografía de Mishki Chullumbu.

#### **4.1.2. La música de Mishki - lugar de incorporación del mundo del blanco**

Mishki aprende la música kichwa amazónica cuando era un niño, cuenta que a la edad de 8 años, se escapa de su casa siguiendo a sus padres que iban a una boda, en la cual un tío de él hacía música. En esta ocasión es donde, por primera vez agarra un violín y comienza a tocar. Después de esta experiencia, sus padres lo castigan por haberse escapado de su casa, poniéndole ají en los ojos<sup>30</sup>. Sin embargo, a partir de ese momento, Mishki cuenta que nunca dejó de tocar el violín ni hacer música.

En el libro *La Cultura Tradicional Indígena de la provincia del Napo* (Solano Mora et al 1991)<sup>31</sup>, en el cual Mishki participa como traductor quichua y recopilador, se realiza un recorrido de la historia de las organizaciones de artistas de la región. En el presente se destaca la figura de Mishki reconociéndolo como el promotor de varias organizaciones en el Napo,

Los grandes cambios, las grandes realizaciones, las grandes ideas, generalmente han surgido como fruto de la iniciativa, del esfuerzo y sacrificio de algún sonador e idealista, dotado de un algo muy especial, que le hace elevarse de la rutina, del conformismo cotidiano, y por encima de limitaciones económicas y aun personales se embarca en una tarea solo; en medio de las dudas y las burlas de los demás, de la incomprensión y la resistencia de sus coterráneos, del menosprecio de técnicos, especialistas y autoridades, y logra al fin, al cabo de los años ver realizados sus sueños.

---

<sup>30</sup> Práctica que se realiza a los niños como castigo, Tito también me ha contado que esto afina y prepara la la visión en la selva.

<sup>31</sup> Este libro está coordinado por Solano Mora, Freire, Wierhake, Alvarado (Mishki) en 1991. Editado por la Asociación de Artistas y Conjuntos Tradicionales del Napo (AACTIN), la Subsecretaría de Cultura (MEC) y la Fundación Friedrich Naumann. "La Fundación Friedrich Naumann para la Libertad es la Fundación alemana para la política liberal. Constituye una organización política no gubernamental, dedicada a la revaloración del Liberalismo como filosofía por medio del fomento de la Democracia, la Economía de Mercado, el Estado de Derecho y los Derechos Humanos y Civiles." (Página Oficial Fundación Friedrich Naumann <http://www.la.fnst.org>)

Carlos Pascual Alvarado Narváez es uno de esos seres, soñador, idealista, luchador incansable por la defensa de su pueblo y su cultura; indígena quichua, nacido en Rucullacta, cantón Archidona. Provincia de Napo. (Solano Mora et al. 1991, 37)

De esta manera, lo presentan a Mishki, como referente de la cultura kichwa del Napo, destacando su figura como promotor cultural Napo Runa y organizador de diferentes actividades vinculadas al reconocimiento del Estado Nacional.

Según Solano Mora et al. (1991), Mishki arma un trío musical en 1960 que más tarde se agranda y pasa a ser conformado por cinco personas, dos guitarras, dos violines y un tamboril. Todos los integrantes son de la región y se ponen el nombre de *Grupo Palingui*, el cual mantiene actividades constantes en la región. En 1969 el grupo incorpora nuevos integrantes, llegando a ser diez hombres y cinco mujeres. Ese año, se realiza un encuentro de ex alumnos de la escuela de la Misión Josefina de Archidona, por primera vez el grupo completo hace su presentación con el nombre de *Chaguamangos*. En esta oportunidad realizan una gran presentación y estrenan danzas y canciones kichwas, las cuales en su mayoría eran composiciones de Mishki.

En 1972, se presentan en el Primer Festival Folklórico de la Chonta como los “Yumbos Chaguamangos”. A partir de esta presentación, obtienen el premio “Jumandy de Oro”, con lo cual el grupo logra reconocimiento en el ámbito nacional.

En el año 1973 surge en Tena la formación de la FOIN (Federación de Organizaciones Indígenas del Napo) con la que Mishki siempre estuvo vinculado, según Macdonald (1984), “La Federación surgió a raíz del hecho que grupos nativos se estaban organizando tanto en el Ecuador como en el resto del continente (Laraque 1987; Bagley y Bagley 1978; Salazar 1977; Tumiri 1978; Whitten 1978)” (pp 259). Es decir, la FOIN fue parte de un proceso mayor de organización indígena frente a los Estados Nacionales de Ecuador y otros países de América Latina. En la región del Napo esta fue una de las primeras organizaciones indígenas, que posibilitó una vía de comunicación con las autoridades nacionales. Funcionó como puente de comunicación que articuló las necesidades e intereses de las comunidades de la región y el Estado. De cierta manera, esta organización fue parte de un proceso de incorporación de lógicas occidentales como la formación de una Federación, para viabilizar la comunicación y la relación con el mundo del blanco que posibilitara un espacio de reconocimiento de los intereses indígenas, los cuales según Macdonald (1984) aspiraban a lo siguiente, “1) federar a los

grupos de Quijos Quichua a través del Alto Napo, 2) alentar el sumergido sentido de orgullo étnico, y 3) establecer cooperativas agrícolas de producción y de mercado (Instituto Ecuatoriano de Formación Social 1973)” (pp 259). Quedan planteados estos tres objetivos generales, vinculados a la incorporación de lógicas occidentales como la institucionalización de la cultura, el trabajo agrícola y el reconocimiento de la identidad de los grupos Quijos Quichuas ante un Estado Nacional. En este contexto de organización indígena en la región es que Mishki desarrolla en paralelo su carrera musical.

Mishki realiza una canción a la FOIN, llamada Himno de la Federación de Organizaciones Indígenas del Napo<sup>32</sup>, para presentar la organización en sus actuaciones musicales, y fortalecer la presencia de la misma en la región.

Tandarisha causashun caran manda tucusha,  
tandarisha causashun caranmanda tucusha.

Inti runa tucusha cushiyasha shamushun,  
Inti runa tucusha cushiyasha shamushun.

Tucuymanda yalimi FOIN shuti shayarin  
tucuymanda yalimi FOIN shuti shayarin.

Huauquipura tucusha shuc ñanvira  
pascashun,

huauquipura tucusha shuc ñanvira  
pascashun.

Huairacchhuna chicnishca Napu runa  
shayarin.

huairacchauna chicnishca Napu runa  
shayarin.

Ruca yaya umbira taripasha ricushun,  
rucu yaya umbira taripasha ricushun.

Patrunmanda Ilucshisha quiquin alpara  
tarbashun,

Patrunmanda Ilucshisha quiquin alpara  
tarbashun.

Shuella pura tucusha Ilaquinusha  
causashun,

shuella pura tucusha Ilaquinusha causashun.

-----

Vivamos unidos de todas partes,  
vivamos unidos de todas partes.

Siendo bastante gente, alegres lleguemos,  
siendo bastante gente, alegres lleguemos.

El nombre de FOIN, es el mejor de todos,  
el nombre pe FOIN, es el mejor de todos.

Como hermanos abramos un nuevo camino,  
como hermanos abramos un nuevo camino.

Odiados de los blancos, el indio de Napo se  
levanta,

odiados de los blancos, el indio de Napo se  
levanta.

Marginados por los blancos, el indio de  
Napo se levanta.

marginados por los blancos, el indio del  
Napo se levanta. Reclamemos el sudor de

<sup>32</sup> Música, letra y traducción por Carlos Alvarado (Solano Mora et al. 1991, 119)

nuestros padres, reclamemos el sudor de  
nuestros padres.

Encontremos el sudor de nuestros  
antepasados,

encontremos el sudor de nuestros  
antepasados.

Ya salgamos de los patrones y trabajemos  
nuestras tierras,

ya salgamos de los patrones y trabajemos  
nuestras tierras.

Dejemos a los patrones y trabajemos  
nuestras tierras.

Dejemos a los patrones, trabajemos nuestras  
propias tierras.

dejemos a los patrones, trabajemos nuestras  
propias tierras.

Como una sola familia amemos unos a  
otros,

como una sola familia amemos unos a  
otros.

A partir de la lectura de esta canción, se puede pensar en el contexto en el cual surge la FOIN, donde la presencia del mundo blanco genera relaciones de poder y patronazgo, que aunque hoy continúan, la organización indígena ha contribuido a establecer relaciones de negociación en varios casos. Frente a este contexto, se establecía la importancia de la defensa del territorio, en referencia a los antepasados como guía de conocimiento y fuente de sabiduría. Si bien, en este caso se puede pensar que la ontología Napo Runa continuaba operando, la posibilidad de conformarse como un frente político de organización indígena, precisaba incorporar lógicas del Estado nacional que reivindicase los derechos de las comunidades indígenas. La FOIN busca pelear contra las lógicas de poder del mundo del blanco que imposibilitaba el reconocimiento de las formas sociales de los kichwa del Napo. “Todas las tradiciones inventadas usan la historia tanto como pueden, como legitimadora de acción y como aglutinadora de cohesión grupal” (Hobsbawm 1988, 12).<sup>33</sup> Es decir, a través del reconocimiento de la tradición Kichwa del Napo por parte del Estado ecuatoriano, se vehiculiza la posibilidad, a partir de la incorporación de las lógicas sobre tradición y cultura, de organizar el discurso de la FOIN. Así, los Napo Runa se ubican como cultura tradicional frente a estos organismos estatales para lograr diferentes objetivos, como la defensa del territorio.

Entre los años 1973 hasta 1978, los *Yumbos Chaguamangos* recorren distintas partes del país a partir de las invitaciones de distintos organismos e instituciones de Ecuador. En una breve biografía que presenta en su libro *Historia de una Cultura a la que se quiere*

---

<sup>33</sup> En términos de Hobsbawm (1988), pensando en la tradición inventada como la institucionalización de diferentes prácticas para legitimizar ciertos procesos sociales. Más adelante vuelvo con esta idea.

*matar* (2010), Mishki cuenta que en 1978 hacen un viaje a Venezuela, Caracas, para participar en la cuarta Sesión Mundial de Teatro de las Naciones, presentando música y danzas tradicionales kichwas de la Amazonía ecuatoriana.

Entre los años 1970 hasta 1982, trabaja en la Dirección Provincial de Educación y Cultura de Napo. Mishki (2010) en 1983, funda la Asociación de Artistas y Conjuntos Tradicionales de Indígenas del Napo (AACTIN), de la cual fue presidente, a partir de sus iniciativas para organizar la actividad artística indígena de la región y de esta manera lograr una entidad que respalde ciertos derechos de los mismos. Uno de los inconvenientes por los cuales Mishki considera la necesidad de llevar a cabo esta asociación fue cuando algunos cantantes y grupos de la región comenzaron a utilizar las letras y composiciones de él, sin reconocer su autoría. De esta manera, plantea que esto generó “pequeños problemas; dichos grupos cambian la letra de algunas canciones, creando distorsión en el arte musical tradicional.” (Solano Mora et al. 1991, 34). En este sentido, Mishki habla del problema de la incorporación de ritmos que ponen en peligro la identificación de la tradición musical kichwa, además de defender su autoría. Se puede pensar que, si bien el cambio e incorporación de nuevos elementos musicales son necesarios para seguir siendo en las lógicas amerindias, para reconocer una tradición, son necesarios los rasgos culturales que las identifican. Ante esta preocupación, surge para Chullumbu la necesidad de organizarse,

Como siempre emprende solo la tarea. Convoca a los representantes de los grupos artísticos culturales existentes a una serie de reuniones; convence a todos de la importancia y necesidad de unirse, de crear una asociación o algún tipo de organización que fomente y defienda el trabajo que los artistas y conjuntos populares indígenas vienen desarrollando en Napo. En dichas reuniones se decide crear la Asociación de Conjuntos Tradicionales Indígenas de Napo, AACTIN. Se definen los objetivos y las primeras normas de organización. (Solano Mora et al. 1991, 39).

Así es que Mishki junto con otras personas de la región consideran formar esta Asociación con el fin de recuperar distintos espacios de reivindicación cultural del Napo. Además, la AACTIN incentiva actividades de estudio e investigación de la cultura “autóctona” (Solano Mora et al. 1991, 40). Adjetivo que surge del mundo del blanco para nombrar los rasgos culturales de las comunidades indígenas en contraposición de las culturas occidentales. Dicha categoría, denota la idea de puro,

primitivo, auténtico en contraposición de un estado civilizado, evolutivo, complejo. De esta manera, la noción de cambio e incorporación de alteridad como rasgo fundamental de los Napo Runa, no entra en la idea de autenticidad.

En 1984 graban un LP llamado “Canciones de nuestro Oriente”, a partir del cual quedó el registro de la mayoría de las composiciones de Mishki. Ese mismo año, lo llaman para ofrecerle el cargo de Promotor Cultural en la Delegación Provincial de Cultura del Napo, hoy Departamento de Cultura de la Dirección de Educación.

Frecuentemente lo invitan a participar en las fiestas de la región para cantar. Hoy en día muchas de las canciones que se consideran tradicionales de la cultura Napo Runa, son de su autoría, y es común escuchar el reconocimiento de Mishki, de diferentes personas del Napo como compositor de la mayoría de la música tradicional de la región. Según Mishki, las mismas fueron compuestas a partir de diferentes procesos de investigación con ancianos de la comunidad, leyendas, historias, versos que fue conociendo a partir del registro de las historias de varias personas mayores de la comunidad a las que fue preguntando y entrevistando.

#### **4.1.3. Mishki “Patrimonio Vivo del Ecuador”**

Mishki incorpora en su discurso la idea de tradición que los Estados tienen, “Las tradiciones inventadas tienen una gran relevancia para esa innovación histórica comparativamente reciente, “la nación”, junto con todos sus fenómenos asociados: el nacionalismo, el estado-nación, los símbolos nacionales, las historias y demás” (Hobsbawm 1988, 13). El Estado ecuatoriano es declarado como Plurinacional desde 2008, es un Estado que incorpora en su constitución el reconocimiento y la coexistencia de diferentes tradiciones culturales que legitiman ese status nacional. Para que se lleve a cabo este proceso es necesario el reconocimiento de las distintas tradiciones que sustentan esos diversos Estados en un mismo país. Se podría pensar que las diferentes culturas reconocidas en Ecuador, son símbolos nacionales, en palabras de Hobsbawm, del Estado Plurinacional. En este contexto, el reconocimiento de cinco personas y un grupo musical declarados “Patrimonios Vivos del Ecuador” es parte de un proceso de formación y legitimación del Estado ecuatoriano.

A partir del reconocimiento como “Patrimonio Vivo del Ecuador”, se realizó un video en el cual se presenta a cada uno de los artistas, o grupos de artistas reconocidos por el

Ministerio de Cultura de la Nación. La presentación, que el locutor de este video realiza de Mishki Chullumbu, es la siguiente,

nació y vive en un pequeño poblado cerca del río Napo, donde empieza la selva tropical amazónica, él cree luego de decenas de años haciendo música y gestionando la protección de su cultura que a ésta se la quiera matar, por eso hace ilustraciones y escribe libros sobre las leyendas de su pueblo milenario y las músicas que compone y ejecuta en el violín y el canto sobre todo recogen la experiencia kichwa de su zona. Monte adentro con la cara pintada y vestido de plumas nos dice cuánto de vida debe ser contada. (Video De Taitas y De Mamas 2012)

En esta introducción, se lo presenta a Mishki como una persona referente de la cultura Napo Runa por prácticas concretas como hacer música, escribir leyendas, realizar ilustraciones, utilizar cierta vestimenta y pintarse la cara. Además las “decenas de años” que lleva realizando estas actividades le otorgan un status legítimo para destacarlo como Patrimonio Vivo. En este contexto, se puede pensar la idea de tradición que concibe la cultura como una entidad con características fijas concretas que se pierden o se ganan, y dependen de un rescate para que sigan siendo. En el caso de las comunidades del Napo, la posibilidad de transformarse, cambiar e incorporar del afuera son parte de ese seguir siendo.



Imagen 4.3. Video "De Taitas y De Mamas".  
(Fuente: Video prestado por Mishki Chullumbu. 2012)

En el anuncio que aparece en la página del Ministerio de Cultura (2012) dice lo siguiente:

“De Taitas y De Mamas” un proyecto financiado por el Ministerio Coordinador de Patrimonio busca rescatar el arte de seis iconos de la música nacional: Don Naza, Papá

Roncón, Las Tres Marías, Julián Tucumbi, Mariano Palacios y Mishqui Chullumbo, talentos innatos que cuentan su cultura creando e interpretando sus canciones que hoy constituyen un patrimonio sonoro de todos los ecuatorianos. (...) Taitas & de Mamas, es una recopilación musical producida por el artista Ivis Flies, la misma que permite identificar, registrar y difundir los saberes tradicionales, orales y sonoros que han sido heredados y transmitidos por leyendas vivas de nuestra cultura. (Página oficial del Ministerio de Cultura, 2012).

Es decir, el concepto de tradición legitima la práctica de patrimonialización como reconocimiento del Estado, de individuos que actúan como representantes de las diferentes tradiciones reconocidas por el país. Además utilizan el término “innato”, como condición heredada al nacer, este término también refleja la visión del Estado sobre la música de las comunidades consideradas nativas o indígenas. La música se da como un conocimiento que se trasmite más allá de los gustos individuales de cada una de las personas que la practican, al ser indígenas el conocimiento es no elegido (como agencia, sino heredado indiferentemente, (similar a pensar la tradición como algo estático que hay que cuidar). En este sentido el rol del individuo como espejo de la sociedad es estático, con cualidades que se heredan de manera pasiva.

Según Hobsbawm (1988), el concepto de tradición surge en un contexto a partir del cual era conveniente, en los países europeos establecer una continuidad con el pasado, que muchas veces era reciente. Y que de cierta manera, surge ante la necesidad de buscar legitimidad de una institución a través de la repetición de ciertas prácticas. Se puede pensar, que es parte del proceso de conformación del Estado Plurinacional ecuatoriano, que se establece la idea de nacionalidad kichwa del Napo, como entidad con características culturales fijas que la definen e identifican del resto de las sociedades ecuatorianas. De esta manera, se construye una identidad cultural reconocida por el afuera. En términos de Roy Wagner (1981), se produce la invención de la cultura del Napo, con características concretas como un estilo musical, vestimenta, ciertas prácticas rituales entre otras como propias de la cultura kichwa del Napo que la diferencia de otras sociedades. Sin embargo cuando Tito mencionó una característica distintiva de las culturas con respecto a otras, era su capacidad de metamorfosis.

“Inventar tradiciones es esencialmente un proceso de formalización y de ritualización que se caracteriza por su referencia al pasado, aunque sólo sea por una repetición impuesta.” (Hobsbawm 1988, 6). Es decir parte de esa tradición inventada, establece

como uno de los fundamentos la continuidad de las prácticas culturales con un pasado. En este sentido, la idea de “tradición ancestral” también es incorporada al discurso de patrimonialización.

Mishki se ubica como figura reconocida tanto por el afuera, los medios de comunicación, el Estado y otras entidades del mundo del blanco, como en las propias comunidades como traductor<sup>34</sup> de la cultura de los Napo Runa. Estableciendo su autoría en la mayoría de la “música autóctona” (Alvarado, Archidona abril 2017) que se escucha en la región del Napo.

La idea de tradición, es una invención, pero a su vez es una idea fundamental para la patrimonialización de la música. En este sentido, tomando como referencia a Wagner (1981), se establece una dialéctica entre las convenciones culturales del Napo y la invención de la cultura que se realiza a partir de la relación con el afuera, estableciendo una forma de ser kichwa del Napo con ciertos rasgos particulares, que son reconocidos tanto por el Estado Nacional como por las comunidades Napo Runa. En este caso, para disputar en el campo de patrimonio es necesario tener una tradición definida. Mishki utiliza y se apropia de esta categoría para legitimar frente al afuera, sus proyectos de rescate cultural. En este sentido, las lógicas Napo Runa de incorporación de la alteridad siguen actuando, ya que se incorporan conceptos para encontrar espacios de reconocimiento que posibiliten un encuentro con el otro, en este caso un puente de comunicación con el Estado Nacional.

Actualmente, Mishki trabaja en la FOIN, donde lo nombraron director del área de cultura, a partir de lo cual tiene un proyecto de “rescate de la cultura kichwa de la región” (Alvarado, Archidona, agosto 2017), que consiste en realizar un documental que reúna diferentes archivos audiovisuales sobre artistas en las comunidades Napo Runa. Además, en este momento, trabaja como ayudante de una docente estadounidense de Lingüística en la Universidad de IKIAM, Universidad Regional Amazónica, la cual está orientada a cuatro grandes áreas: Ecosistemas, Biotecnologías, Geociencias y Ciencias del agua. Mishki colabora con la profesora Connie Dickinson a realizar ciertas traducciones al kichwa sobre por ejemplo los nombres de los peces de la zona.

---

<sup>34</sup> El concepto de traductor, lo tomo de Manuela Carneiro da Cunha (1998), el cual desarrollo más adelante, como la figura que tienen ciertas personas de las comunidades amerindias, que se establecen como mediadores de las relaciones entre diferentes entidades.

Otras de los proyectos actuales de Chulumbu es construir una Aldea Ancestral, en el cual también participa Michael Uzendoski. El objetivo de este proyecto es construir un lugar que represente de manera más fiel, según Mishki cómo vivían sus antepasados. El objetivo, además es tener un espacio para poder realizar más filmaciones de cine comunitario que cuenten más historias de la región como la de *Kukama Runa*.

En el último tiempo, Mishki filmó un videoclip junto a *Nadino Yachak*, un músico joven reconocido en la región. Este músico fue uno de los tantos que cantaba las canciones de él, sin reconocer su autoría. En algún momento a Mishki le aconsejaron realizar juicio a la gente que lo plagiaba y grababa sus canciones, sin embargo, en vez de realizar un juicio, se pone en contacto con Nadino. Éste último decide pagarle un poco de dinero y le propone grabar en conjunto la canción que él estaba realizando, *Lumu mama*. Esta canción, es una composición que Mishki realiza a las mujeres que se dedican al cuidado de las plantaciones de la yuca.

Conversando sobre el videoclip Mishki, me comenta que no le convence el video porque tanto Nadino como la mujer que actúa e interpreta a la *lumumama*, no utilizan las ropas típicas (vestido de algodón). Sin embargo, en el video Mishki si está vestido con lo que él considera ropas típicas (con el torso desnudo y un taparrabo en las caderas). De esta manera, Mishki hace hincapié en la importancia de no introducir elementos del afuera como el uso de ropas de tela de algodón, en algunos espacios específicos, como por ejemplo en los momentos de interpretación musical y de danza. Según Chullumbu, en esos momentos se está exponiendo una “tradición cultural que no tiene que ver con el uso de esas telas introducidas por el mundo blanco”. (Alvarado, Archidona abril 2017). Es decir, Mishki establece un discurso orientado al afuera, donde aparecen categorías como tradición y rescate que son incorporadas de esta alteridad, a partir de lo cual logra establecer un lugar de reconocimiento como promotor de la cultura kichwa del Napo. En este sentido, es posible decir que Mishki se ubica como un investigador tanto del mundo de afuera, como de su propia cultura, al poder incorporar lógicas que funcionan en ambos mundos y lograr diferentes objetivos que le permiten seguir siendo reconocido como promotor cultural del Napo.

#### **4.1.4. Mishki, teórico de su práctica musical**

En cuanto a su proceso como músico, de sonorización y búsqueda de melodías para las canciones, Mishki cuenta que también realizó una investigación. Es decir, se interesa en

estudiar de dónde es que provienen las diferentes melodías de las canciones de la región y los sonidos por ejemplo que se utilizaban para curar. De esta manera, Mishki cuenta que se inspira en las sonoridades que están en la selva para hacer la música, además de la letra. En el libro de *La Cultura Tradicional Indígena de la provincia del Napo* (1991), al interrogarlo sobre cómo realiza el proceso de composición musical, Mishki dice,

voy de acuerdo al sonido, por ejemplo, del sonido de las aves a los sonidos de la selva; voy buscando por ejemplo, el canto de los tucanaes, que hacen guen, guen, guen, erre, erre, erre. Entonces en base a ese ritmo, a ese golpe, voy haciendo la música y sacando la letra. (Solano Mora et al. 1991, 76).

Así, Mishki explica de dónde es que se inspira para componer. En uno de nuestros encuentros Mishki me cuenta que a partir de escuchar de dónde era que sacaban los sonidos los yachak o los mayores (distintas personas de poder en estas comunidades), se interesó por producir en sus composiciones estos sonidos. Así, por ejemplo en la canción de *lumumama* (madre de la yuca), utiliza el sonido del pájaro al comienzo, de esta manera, realiza una grabación del paisaje sonoro para realizar la introducción de la canción.

Según Uzendoski, Carlos Alvarado ha desarrollado un nuevo género de música llamado *Runa Paju* o Magia Runa (Uzendoski, 2012, 174), incorporando características de otros géneros musicales occidentales escuchados en las comunidades del Napo. Lemmens (2015), la etnomusicóloga que realiza un estudio de la performance musical de la comunidad de Nueve de junio, comenta que, a partir de las varias presentaciones de la música de Mishki en las radios, ocurrió que el género se difundió en las comunidades. El *Runa Paju* es tomado como tradicional. Uzendoski plantea que "aunque la música, debido a su carácter tecnológico, es quizás decepcionante para aquellos que buscan "lo primitivo", las letras del *Runa de Paju* comparten muchos principios estéticos de las más antiguas manifestaciones musicales de la región del Napo"(Uzendoski, 2012, 186). De esta manera reconoce, la composición de este género, dentro de las lógicas amerindias de establecimiento de relaciones de alteridad. El *Runa Paju* incorpora ciertos atributos de la música occidental como los instrumentos electrónicos y a la vez otros elementos de su alteridad como los sonidos de los pájaros, pero conserva ciertos elementos. El autor agrega, "A pesar de la tecnología y la aparente inventiva del género,

la esencia de la *Runa Paju* es la circularidad y la interpenetrabilidad de todas las cosas en el mundo indígena" (Uzendoski, 2012, 186). Es así que Mishki crea un estilo musical que se reconoce como tradicional, presentando formas particulares de relacionarse con la alteridad. De esta manera, incorpora rasgos y atributos del sonido y la música del entorno, los espíritus, los ancestros, los animales de la selva y el mundo occidental.

Mishki ha participado en numerosos eventos en diferentes espacios, como promotor de la cultura Napo Runa. Como establecí anteriormente, en 2012 lo llaman para formar parte del "Programa de Patrimonio Vivo del Ecuador" (García Jurado, 2015). Este proyecto denominado "De Taitas y De Mamas", financiado por el Ministerio de Cultura y Patrimonio, consiste en destacar la obra de seis músicos nacionales que son considerados referentes de la cultura nacional.



Imagen 4.4. Fotografía que acompaña el anuncio del proyecto "De Taitas y De Mamas".  
(Fuente: Página web del Ministerio de Cultura <http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/de-taitas-de-mamas-un-proyecto-que-rinde-homenaje-a-6-leyendas-musicales-> 2017)

Mishki desde inicios de su trayectoria como músico ha presentado un interés por investigar y promover proyectos a partir de los cuales se reconozcan ciertos conocimientos y saberes de la cultura Napo Runa. A la vez, todo este proceso fue acompañado por un interés en incorporar ciertas lógicas del mundo occidental como los premios, participación en competencias y en programas de televisión, trabajos en instituciones del Estado, varias entrevistas con periodistas e investigadores.

A partir de diversos encuentros con Mishki, y de su interés de escribir y desarrollar con mayor profundidad un pequeño texto que tenía escrito sobre la música de la región, nos propusimos a partir de éste, escribir en conjunto el siguiente texto, para tener un material donde quede registrado su conocimiento sobre la música.

## SOBRE LA MÚSICA DEL NAPO

Por Carlos Pascual Alvarado Narváez (Mishki Chullumbu). C. Delfina Magnoni,  
Flacso. Waysa yaku, Archidona, Napo, Ecuador. 24 de abril 2017.

La música es una expresión del sentimiento profundo del ser humano y de su pueblo, quizás mejor dicho de todos los seres, su forma de comunicarse y de hacer sentir su felicidad y su tristeza.

Para los pueblos originarios, es un orgullo ser un pueblo nativo, es decir, un pueblo que hace años habita las mismas tierras y trata de preservar ciertas manifestaciones ancestrales y culturales que creemos valiosas para la vida de las nuevas generaciones. Creemos que los conocimientos que dejaron nuestros mayores son importantes y deseamos vivir con ellos, que no se pierdan, son riquezas de nuestra cultura construidas durante años de interactuar con un entorno, y un mundo con formas propias de vivir y aprender. La música es una riqueza oral que perdura en nuestros corazones y es digna de mantener y difundir al mundo entero, se trasmite de padres a hijos como una costumbre de nuestro pueblo Napo Runa de la Amazonía ecuatoriana. Además, la forma en que concebimos la música y desde dónde nacen los sonidos es una parte fundamental de nuestra tradición.

Nuestros mayores fueron muy hábiles **imitadores del sonido de la naturaleza** como forma de vida y de **comunicación entre los diferentes seres** del mundo en que vivimos. Algunas bebidas alucinógenas como la Ayawaska o el Wanduk, que consumían los yachak, médicos y curanderos de esta cultura, al introducirlas en el cuerpo producían extraordinarios **sonidos en los oídos**. De esta manera, los yachak creaban versos de acuerdo al ritmo que escuchaban para llamar a los espíritus de los pacientes y así encontrar cualquier enfermedad o los dolores que estaban en el cuerpo, de allí también nació la música.

La música proviene de la imitación de diferentes sonidos y tonalidades que se producen en el entorno, algunos de ellos nacen del subterráneo, es decir de la ruku sacha (selva virgen), de los urkus (cerros), pajcha runas (espíritus de las cascadas), yungui runas (espíritus de los matorrales, lugares de espesura de la selva), sacha runas (espíritus de la

selva), yacu runas (espíritus de los ríos y lagunas), urku runas (espíritus de los cerros), de los supays (demonios). Estos sonidos que llegan de lugares extraños, no se pueden especificar de dónde provienen con exactitud, en momentos inesperados aparecen. Los yachak y sabios los imitan y producen cánticos para sus curaciones. Ellos cantan de acuerdo al sonido que producen los supays, los espíritus y los animales.

Por ejemplo, la cascada al caer al agua, el sonido del viento y cuando éste produce que los árboles se toquen y suenen al rozarse entre ellos (guiun), o lo que producen miles de abejas volando, esos sonidos son los que va captando el curandero.

También podríamos citar otros golpes y sonidos del entorno que producen armonías. Por ejemplo, las piedras, los troncos o palos secos, los árboles al caer, los caparazones de tortuga (que de distintos tamaños producen diferentes sonidos), el casco de caracol, los carrizos, los cánticos de las aves (como el illuku, que varía el sonido y produce diferentes niveles y alturas musicales; o el pájaro carpintero que con su puntiagudo pico golpea los troncos y se escucha a larga distancia; o el pingullupishku o pijuanero que entona diferentes melodías difíciles de imitar), copiando el sonido del pájaro carpintero es que se elaboró el instrumento llamado Tían en nuestro idioma y Tunduy en Shuar.

Nuestros mayores eran tan hábiles para copiar lo que escuchaban, porque cuando se imita un sonido, esa fuente de sonido se acerca, por ejemplo, cuando se imita un ave, **esa ave se acerca pensando que son un mismo grupo**. En la música pasa lo mismo, nuestros mayores imitaban sonidos de los espíritus para atraerlos y que ayuden a curar. La música en esta región no nació de los hispanos, ellos inventaron algunos instrumentos, pero el nacimiento de la música viene de antes.

Con el tiempo llegaron **instrumentos occidentales que fueron incorporados** en nuestra cultura, como el violín, llamado en kichwa, kitiar. Elaborados con cordeles de tripa de mono y de gatos. Acompañados con un tamboril lo utilizábamos en nuestros bailes.

No soy musicólogo pero conozco que nuestros mayores armonizaban con dos ritmos diferentes, con **bases monótonas**: por un lado el ritmo incaico, proveniente de la sierra y por otro el ritmo de la Amazonía ecuatoriana, que es el que se utiliza especialmente en las bodas.

Sería larga la historia y la antología musical de nuestros antepasados, pero no existen datos minuciosos al respecto, ya que nuestra tradición es oral y no escrita. Por eso es importante promover y traspasar este conocimiento a las generaciones venideras.

Hasta estos días en parte se conserva nuestra música. Aunque lamentablemente por los gigantescos pasos de la civilización moderna, se van perdiendo estas tradiciones ancestrales en casi todas nuestras comunidades, entrando al folclore occidental, mezclándose con sonidos electrónicos que poco a poco desplazan la música y los ritmos ancestrales. Por ejemplo la introducción de la tecno-cumbia colombiana que antes no existía en esta región y hoy en día suenan constantemente en nuestras radios y nuestras fiestas.

Para recuperar o revivir estas tradiciones musicales e instrumentales se requiere una campaña de motivación y concientización propiciando espacios libres para eventos donde existan músicas tradicionales, bailes e instrumentos para reconocer nuestra cultura ancestral. Luego otros eventos diferentes donde aparezcan estas manifestaciones culturales occidentales. El motivo es que cuando se comparten los espacios, la cultura occidental domina y no deja lugar a la tradición Napo Runa, que comprende otras formas de habitar, y precisa de contextos particulares para desarrollarse y ser experimentada. (Chullumbu, Magnoni, 2017)

A partir de este texto, propongo analizar las múltiples relaciones de alteridad que Mishki establece. Por un lado, se ubica como investigador y teórico de su propia cultura y nombra todas estas agencias como parte de la tradición musical Napo Runa. Por otro lado, Mishki realiza un análisis de las relaciones interespecíficas que se evidencian a través del sonido que es utilizado para la construcción musical en el Napo.

#### **4.1.5. Música tradicional como estrategia de captura de espacios de reconocimiento del blanco**

En el texto, Mishki caracteriza las diversas formas de componer la música que dan cuenta de la forma particular de incorporar la agencia de la alteridad y de esta manera generar comunicación interespecífica. Al hacerlo, el autor establece que todas esas capacidades, son las que caracterizan su música y las ubica como rasgo que define la música tradicional Napo Runa. En este proceso es que Mishki realiza lo que Wagner (1981) denomina invención de la cultura, al incorporar categorías del mundo del blanco y establecer una diferenciación con la música occidental, dándole cualidades propias que tienen que ver, además de la incorporación de sonoridades del entorno, con la capacidad de establecer diálogo con diversas alteridades. De esta manera se construye la música del Napo con características definibles, aunque en la misma descripción se vea

su carácter flexible y transformador con límites permeables entre el afuera y el adentro que posibilita diferentes puentes de comunicación.

Cuando Mishki me propone escribir y “mejorar” en palabras de él, el texto que hace algunos años había escrito, me dice que de esta manera el mismo cobrará otro valor cuando mi nombre como parte de la institución Flacso, aparezca en el texto.

Posibilitando un mayor reconocimiento por parte de las autoridades políticas a quien se le solicita la promoción de espacios para difundir su música ancestral.

Cuando Pereira de Tugny (2011), quien retomo más adelante, termina su trabajo de campo reflexiona sobre la importancia que puede tener para la comunidad tikmũ'ũn que las traducciones y transcripciones de sus cantos fueran hechas,

el trabajo que realicé con los colaboradores tikmũ'ũn nunca fue por ningún de ellos considerado Un "rescate cultural", o algo que "preservara" su cultura, (...) Primero porque en lo que respecta a sus repertorios, no hay propiamente algo a rescatar, o alguna pérdida. Pero, sobre todo, porque escribir los cantos ha sido sólo una instancia más de producción de esa zona de interafectación, una extensión de los demás gestos (de la danza, del canto, de los intercambios) que ellos realizan con los espíritus. Esta nueva experiencia que los Tikmũ'ũn realizan con los investigadores no fueron tomados por ellos como un gesto patrimonial, no están delegando su arte de la memoria a nuestras instituciones de enseñanza e investigación. Creo que toman estas instancias de escritura y traducción como rituales de captura de nuevos aliados, de amplitud de espacios comunes donde nuestros cuerpos se inscriben, afectan, resuenan y se hacen reverberar. (Pereira de Tugny 2011, 25 – Traducción propia)

La autora establece entonces que para esta sociedad la importancia no está en el registro y traducción material de estos cantos que posibilite una forma de patrimonializar su cultura y conservarla en una memoria nacional. Más bien, todos estos cantos y mitos, se hacen presentes en la comunicación que se establece con los diferentes seres. De esta manera, los cantos son relación, se reactualizan, son movimiento de los cuerpos donde las lógicas se reproducen y se hacen posible las relaciones de alteridad necesarias para seguir siendo. Ahí mismo está su textualidad en términos de Uzendoski (2012). Lo que afirma Pereira de Tugny a través de la experiencia vivida con los tikmũ'ũn, es que a través de este trabajo en conjunto, lo que esta sociedad valoró no fue entonces el

registro material de los cantos, sino la posibilidad de establecer nuevas relaciones de alteridad con los investigadores que llegaron.

La categoría de tradición es incorporada del mundo del blanco y así, Mishki se ubica como mediador entre diferentes alteridades. Por un lado establece el estudio de dónde es que proviene cada sonido, realizando un análisis teórico de su propia cultura. A su vez se ubica como traductor para el mundo occidental, que ubica lo diferente como tradición cultural, otorgándole un carácter diferenciador y reconocible como la cultura Kichwa del Napo. Esto posibilita una estrategia de reconocimiento para que Chullumbu logre sus objetivos, y encuentre espacios para llevar a cabo sus proyectos de “rescate” cultural.

Pensando en la figura de Mishki como Patrimonio vivo del Ecuador (2012), cabe pensar si la incorporación que realiza de las categorías del mundo del blanco son formas de construir alianzas con diferentes personas de ese mundo. A partir de la experiencia de conocerlo, considero que es una persona sumamente interesante que logra moverse en distintos contextos, realizando un análisis de las formas que organizan cada uno de ellos. Así, se ubica como traductor entre el mundo del blanco y los Napo Runa como figura de reconocimiento y mediación de ambas partes.

#### **4.1.6. Música como comunicación interespecífica**

A partir del texto “Sobre música del Napo”, se puede pensar que la asociación de los sonidos que aparecía en la música de sus ancestros, siempre estuvieron vinculados a la incorporación de las cualidades de otras entidades. Como los sonidos que nacen del subterráneo, o del viento, del agua, de los pájaros, de los espíritus *supays*, y de las relaciones entre ellos, por ejemplo cuando el viento golpea un árbol. Mishki destaca además, la música como forma de comunicación con la alteridad, así por ejemplo para poder curar, generar sonidos que permitan conectarse con espíritus que ayuden a este proceso.

“Dentro del espacio de tierra / territorio o *allpa* en kichwa, el mundo social no se limita a lo humano sino que también incluye a varios seres no humanos como plantas, animales, ríos, árboles y otras características del paisaje.” (Uzendoski 2012, 56- traducción propia), es decir, se puede pensar que no existe frontera que separa la cultura y la naturaleza, en este sentido la naturaleza es parte del mundo social. Y es así que la textualidad amazónica, entre ellos su cualidad poética, como establece Uzendoski

(2012), es parte de este mundo social ampliado, en el cual diferentes seres construyen el lenguaje y de esta manera las líneas de comunicación son múltiples y diversas, no se limitan a la humana.

Uno de estos ejemplos es cómo el canto del pájaro Illuku, tienen similitudes con las formas de canto de las mujeres. En una charla que Uzendoski expuso en diciembre del 2015, llamada “Voces y Narrativas de la Amazonía Ecuatoriana”, en el marco del Taller Internacional: Saberes Ancestrales, Mercado y Competencia, que se llevó a cabo en Otavalo, Ecuador. El antropólogo (2015) expone la historia de Illuku, una mujer que mantenía relaciones sexuales con su hermano y al ser descubiertos tienen que huir, el hermano sube al cielo y se convierte en luna (*Killaruna*), pero ella como era perezosa y lenta no llega, se queda en la tierra y se convierte en pájaro, Illuku. En las noches de luna llena Illuku le canta a su amado. Este canto posee similitudes con el canto de las mujeres, además de existir una estructura similar, vehiculiza sentimientos similares a los que tiene la historia del canto de Illuku.

uno no necesita ser un especialista para escuchar y sentir el paralelismo creado por mujeres cantantes con la canción del potoo (Illuku). El poder social de estas equivalencias connota la interrelación del samay humano y del pájaro, y el poder de las aves para hacer música poderosa, socialmente transformadora, música que viaja y atrae. (Uzendoski y Calapucha 2012, 98 - traducción propia)

Es decir, a través del canto, se puede observar que las imitaciones sonoras, que nombra Mishki en el texto, no solamente conforman un archivo sonoro que es utilizado por las personas que cantan, sino que son sonidos con poder, es decir que posibilitan sentimientos y canales de comunicación. Según Uzendoski, el canto de las mujeres está atravesado por la experiencia y el canto del Illuku, construye una “realidad social y estética multiespecífica” (Uzendoski 2012, 63). Es decir, la posibilidad de establecer relaciones interespecíficas está dada por generar contextos, como puede ser el sonoro, que posibilitan el compartir un sensible a partir del cual se establece una estética y lenguaje común.

En este sentido, el canto, hace posible un contexto que invoca otras textualidades, y líneas de comunicación interespecíficas, que se vehiculizan a través del canto. En la exposición que realiza Uzendoski (2015) sobre “Voces y Narrativas de la Amazonía Ecuatoriana”, el antropólogo establece que la poesía no viene del ser humano, sino que

viene del pájaro. Es decir, de la subjetividad y el poder comunicativo que hay alrededor, en ese mundo social expandido. Como decía anteriormente, en dichas sociedades que perciben la comunicación interespecífica, la idea de sociedades orales versus sociedades escritas, es inadecuada, ya que la textualidad está en todas las líneas posibles de comunicación más allá de la humana.

Rosangela Pereira de Tugny (2011), musicóloga brasilera que trabajó con los Tikmũ'ün, en el nordeste de Minas Gerais, Brasil, realizó un proceso de traducción y transcripción de los mitos y cantos de la comunidad. A partir de la propuesta de llevar a cabo prácticas de escritura como forma de establecer continuidad entre el canto de esta sociedad y las imágenes que producen esos cantos.

A partir de esta experiencia la autora discute sobre las formas de escritura que existen y operan entre los pueblos indígenas y cómo comprenderlas desde su misma producción musical desde las propias formas de generar textualidad que se han utilizado ancestralmente. Para esto critica, de manera similar a Uzendoski, la clasificación dual entre sociedades orales y escritas, perdiendo de vista las diferentes y posibles maneras de generar textos. En este trabajo, la autora analiza cómo otros seres intervienen en las comunicaciones que se generan a través del canto entre los Tikmũ'ün y afirma que los mismos son,

la experiencia más intensa de la alteridad. Los Cantos son el tiempo y el espacio de la construcción de este juego de reverberaciones y por ejercer esta función son concebidos en la percepción de los gestos y de los cuerpos que ocupan estos espacios. No hay un origen, una fuente primera de enunciación de los cantos (Rosangela Pereira de Tugny 2011, 10 – traducción propia)

Es decir, la autora concibe las múltiples textualidades que están en los cantos como los gestos, las corporalidades. Además estos cantos son parte de la comunicación con otros seres, es por eso que su textualidad está inscrita en la relación con la alteridad. Su origen y existencia material existe en las múltiples relaciones de comunicación más allá de la humana que se dan con el entorno.

En el análisis que realiza Feld (2001), sobre el tambor que construyen los kaluli con partes del ave tibodai, el autor establece que las cualidades sensibles del pájaro y su subjetividad, se hacen presentes cada vez que el tambor suena. Como establece Mishki

en el texto, los diversos sonidos que enumera son producto de esas relaciones de alteridad que producen sonidos. Asimismo, la música del Napo opera como comunicación interespecífica como espacio de conocimiento donde se aprende a dialogar con otros seres.

#### **4.1.7. Mishki, traductor entre dos mundos**

Mishki comprende las posibilidades que tiene un músico en términos de circulación y competencia. Esto se va construyendo en un proceso que se da en el centro de las relaciones de alteridad, viaja, graba cds, hace entrevistas. Música para el afuera. Mishki se ubica y se presenta como investigador, por un lado con los yachak y ancianos de la comunidad, y a su vez, comprende cómo se da el reconocimiento del Estado, y de qué manera se valora lo que él hace.

Reconociendo estos discursos que son generados por parte del Estado, Mishki incorpora categorías del proceso de patrimonialización como tradición, típico, autóctono, ancestral, es decir, captura estas ideas para empoderarse y hacer su propia política cultural. “Para Mishqui Chullumbo, uno de los Taitas que participa en esta producción, es importante rescatar nuestras tradiciones y continuar con el legado que han dejado nuestros antepasados a través de la danza y música tradicional.” (Página oficial del Ministerio de Cultura, 2012). De esta manera, considero que la investigación de Mishki es también sobre el mundo del blanco, como él llama, de sus categorías que le posibilita estar casi afuera del Napo para capturar el lenguaje de occidente.

Ante este contexto surge la pregunta, ¿cómo pensar el concepto de tradición en una cultura que vive el cambio constantemente y que es dinámica? Propongo pensar cómo opera esta categoría que es importada de los procesos de patrimonialización, y cómo funcionan las políticas culturales del Estado en las decisiones y actividades que realiza Mishki. El mismo trabaja con el concepto de autenticidad, con la idea de que los Napo Runa presentan una forma única de identidad fija. En este sentido lo importante no es que las lógicas internas de la cultura no obedezcan a esta idea, sino en cómo se organiza el discurso de Mishki, o mejor dicho, su exposición musical y su figura como referente de la cultura Napo Runa frente a la alteridad del mundo blanco.

Manuela Carneiro da Cunha (1998), en su un artículo llamado “Pontos de vista sobre a Floresta Amazônica: xamanismo e tradução”, habla sobre la existencia de personas dentro de las comunidades que se ubican en el rol de traductores entre diferentes

alteridades. Es decir, logran incorporar diversas perspectivas y a partir de esta experiencia incorporan un lenguaje apropiado para transmitir el punto de vista de la alteridad al resto de la comunidad. En este sentido, por ejemplo, los chamanes logran comunicarse con diferentes espíritus y pueden realizar una traducción de las personas de la comunidad. “Ao longo de suas viagens a outros mundos, ele observa sob todos os ângulos, examina minuciosamente e abstém-se cuidadosamente de nomear o que vê”. (Carneiro da Cunha 1998, 13). Es decir, el chamán tiene la capacidad no solo de viajar a otros mundos, sino de adoptar perspectiva e interpretar situaciones incorporando el punto de vista de la alteridad. “O xamã adota uma linguagem que expressa um ponto de vista parcial”. (Carneiro da Cunha 1998, 13). Así, luego de adquirir perspectiva, el chamán, logra traducir tal interpretación en un lenguaje que puede ser comprendido por la comunidad. Según Ventura (2008), lo que propone Carneiro da Cunha es que el chamán como traductor busca una “reconstrucción del sentido, de establecer relaciones, de reunir en él más de un punto de vista que le permitirán descifrar, describir, interpretar, traducir, ser en definitiva el intermediario a través del cual lo nuevo penetra el mundo” (Ventura 2008, 214). Es decir, los traductores realizan un trabajo de incorporación de perspectiva e invención de un lenguaje, en el que quepan todos los puntos de vista de las entidades que se van a comunicar a través de él. De esta manera, el traductor realiza una interpretación, donde los diversos puntos de vista son incorporados y conviven. Es decir, en este contexto, el traductor puede construir puentes de comunicación entre alteridades, esto se hace posible gracias a la capacidad de elaboración de un lenguaje común, que abarca diversas perspectivas.

Es posible pensar el lugar de Mishki dentro de la sociedad como traductor, al incorporar las lógicas de tradición y de identidad indígena como conceptos que al utilizarlos lo legitiman frente al mundo del blanco. Como parte de este proceso, Mishki incorpora categorías occidentales. Luego de realizar esta incorporación logra establecer un puente de comunicación entre las lógicas Napo Runa y distintos espacios pensados como del mundo del blanco, el Ministerio de Cultura, la Universidad Ikiam, investigadores y turistas entre otros. Permanentemente Mishki se ubica entre los dos mundos. Si bien las lógicas de transformación propias del Napo, siguen existiendo y esto se evidencia en las prácticas diarias y en concreto en la música, Chullumbu presenta a su cultura con cualidades definibles y estáticas. Mishki comprende cómo operan las lógicas del mundo blanco y las incorpora en sus exposiciones musicales o literarias.

A boa tradução é, então, aquela que é capaz de apreender os pontos de ressonância, de fazer com que a intenção em uma língua reverbera em outra. Mas se a coisa é possível, se é viável encontrar ecos de uma língua em outra, então existe a perspectiva (e para Benjamin, creio, a possibilidade real) de uma língua absoluta, a verdadeira linguagem. A tarefa do tradutor torna-se grandiosa, por ser ela a busca da verdadeira linguagem, da qual as línguas particulares seriam apenas fragmentos (Benjamin 1968:78), como os cacos de um vaso que, embora diferentes entre si, se ajustam perfeitamente para restituir um conjunto que os ultrapassa: o ajustamento dos cacos atesta a existência do vaso. (Carneiro da Cunha 1998, 13)

Es decir, lo que establece que una traducción sea buena es la capacidad de encontrar puntos de encuentro entre las distintas perspectivas que se intentan poner en comunicación. En este caso, Mishki es un investigador de las lógicas del mundo del blanco, y además se ubica como teórico e investigador de su propia cultura. Como traductor, Mishki incorpora la idea de tradición y realza su figura como referente posibilitando una vía de comunicación a partir de su reconocimiento por parte de las entidades del mundo del blanco, que lo ubican como mediador entre estos dos mundos.

De esta manera, Mishki estudia y reflexiona su música. Se construye así mismo como investigador de su cultura y teoriza sobre su propia práctica musical. Es un teórico de la sociedad Napo Runa. Chullumbu describe cómo la música está atravesada por las diferentes sonoridades que producen las relaciones de alteridad. De esta manera, deja asentando cómo la sonoridad y la forma de escucha Napo Runa, están atravesadas por múltiples relaciones interespecíficas, que se visibilizan en el tercer caso etnográfico a partir de la grabación de un paisaje sonoro. Por lo cual, propongo continuar con el caso de estudio de Federico Calapucha Tapuy y la experiencia de compartir el mundo aural.

#### **4.2. Federico del Río *Achiyacu*, brazo del río Napo**

A Federico Calapucha Tapuy lo conocí por primera vez en febrero del 2016, a partir de un viaje a la comunidad Sapo Rumi (*Sapo*: sapo *Rumi*: piedra), ubicada a 15km al suroeste de la ciudad de Tena, camino al Talag, en el cantón de Pano.

La comunidad lleva ese nombre por la presencia de petroglifos con figuras de sapos tallados, los cuales le dan el nombre a la comunidad. Por medio de Sapo Rumi pasa el río Achiyacu, brazo del río Pano. La casa de Federico se ubica en la entrada a la comunidad, antes de llegar al puente que cruza este río. Vive con su esposa y tres hijos,

dos de ellos son mayores y no están en forma permanente en la casa porque estudian en Pano, otra ciudad cercana.

Sapo Rumi tiene un proyecto de turismo comunitario<sup>35</sup>, a partir del cual ofrecen diferentes actividades, como alojamiento en cabañas, un comedor de comidas típicas, la playa para bañarse en el río. Otras de las actividades turísticas que se realizan, son la ceremonia de guayusa (*huaisupina*), “limpias energéticas” y caminatas por la selva que generalmente llegan a diferentes puntos como petroglifos, cascadas y otros sitios. Estas tres últimas actividades son llevadas a cabo por Federico Calapucha Tapuy<sup>36</sup>. El trabajo turístico en la zona es relativamente nuevo, y como pude observar durante los años 2016 y 2017 que visité Sapo Rumi, las actividades y ofertas en torno al turismo también se van modificando a medida que pasa el tiempo.

Sobre el río Achiyacu, frente a la casa de Federico, hay una roca grande, que tiene especial importancia en la comunidad. Según Federico, la piedra es una cabeza de serpiente y es donde vive su abuelo, quién está ahí desde que falleció. En ella se suben los niños para tirarse al río. El antropólogo Hermida Salas (2009), al hablar sobre los objetos sagrados de los Napo Runa que aluden al mundo de lo sobrenatural, establece que uno de ellos son, “piedras que concentran el poder para la acción mágica, piedras que tienen el *aya* (espíritu) de algún difunto ancestro *yachak* poderoso” (pp59). En este caso, la piedra que es el sitio sagrado para la familia y dónde está el abuelo de la familia, conocido *yachak* de la comunidad.

---

<sup>35</sup> Al igual que la comunidad Nueve de Junio, Sapo Rumi ofrece diferentes actividades.

<sup>36</sup> El trabajo turístico en la zona es relativamente nuevo, según Hermida Salas (2009), a partir del desarrollo de la industria petrolera en los años '70, se habilitaron caminos que facilitaron la llegada de extranjeros a la zona. De esta manera, durante la década siguiente, se vio un inicio de movimiento turístico en la región.



Imagen 4.2. Piedra en río Achiyacu y casa de Federico. Sapo Rumi.  
(Fuente: 2017)

#### **4.2.1. Guía y mediación entre las entidades del mundo Napo Runa y los visitantes**

Como establecí anteriormente, Federico es quien guía la ceremonia de guayusa (*huaisupina*) en la madrugada. Este ritual consiste en prender fuego y colocar una olla con agua y hojas de guayusa. Esta planta de nombre científico *Ilex guayusa*, crece en la Amazonía ecuatoriana y posee propiedades estimulantes. En referencia a la guayusa y a la importancia de ingerirla para entrar en la selva Macdonald (1984) dice,

Al beber un té que produce un olor “limpio” y familiar se manifiesta respeto y aceptación por el medio ambiente de los supai y la capacidad de imitar su estilo de vida. Los indígenas aseveran que los supai aparecen siempre y con frecuencia premian tales esfuerzos. Como señal de aceptación de un visitante “puro”, emiten un amistoso “juuu, juuuu, juuu” antes de aparecer ante ellos. (pp 123).

Es decir, el autor establece que la ingesta de la guayusa es parte de una preparación para entrar en la selva, en este sentido es un agente que vehiculiza la comunicación con los espíritus del bosque y además es un indicador de respeto. En relación a esto Federico establece que al tomar guayusa, esta misma reemplaza el olor a la sangre que nos puede ubicar como una presa dentro del bosque. De esta manera, las serpientes o los mosquitos, no huelen sangre, sino que huelen guayusa, entonces no atacan y se puede andar tranquilo y seguro dentro de la selva.

Durante la *huaisupina*, Federico va sirviendo en pilches, cuencos de madera, el té de guayusa y cada persona tiene su pilche, cuando se termina, Federico vuela a servir. Este ritual generalmente empieza a las 3 o 4 de la mañana o antes también. Y termina a las 5.30 o 6 cuando amanece. Durante todo el ritual Federico relata historias, y enseñanzas

que a él le fueron transmitidas. Cuando Federico habla, cita a sus ancestros quienes viven en sus palabras. Es decir, cada historia que él cuenta fue aprehendida, ideas que le han enseñado y a él ahora le toca decirlas. Ellas fueron dichas por sus abuelos. Cada oración y cada legado fueron aprehendidos y han sido transmitidos en esos momentos en los que se tomaba guayusa y se conversaba.

En el relato de Federico diferentes generaciones de sus ancestros y sus abuelos eran varios de ellos *yachaj*, gente con poder, que curaba, que se comunicaba con otros seres y que conocía muy bien la selva y el territorio. Según Macdonald (1984), “un *yachaj* debe mantener un equilibrio entre la participación en el mundo humano y la participación en el mundo *supai*” (de los espíritus) (pp. 133). A través de esta cita, el autor afirma que los *yachaj* son intermediarios entre dos mundos distintos, y logran mantener este lugar a través de diferentes rituales que llevan a cabo durante su vida cotidiana. Parte de ellos según Federico son el ayuno, la ingesta de plantas alucinógenas, cierto tipo de alimentación y actividades específicas como el baño en el río a la madrugada y caminatas en el bosque entre otras. Su posición es fundamental para que la comunidad se relacione con su entorno y con la alteridad que en él habita. Según este autor aunque los *yachaj* realizan varios sacrificios, no todos pueden llegar a serlo,

Un *yachaj* que establece relaciones íntimas con los otros está en una posición aventajada con relación a aquellos que no han podido establecer una relación con *supai*. Los *yachaj* pueden explotar de mejor manera el medio ambiente natural y están mejor equipados para sobrevivir a los conflictos sociales en los que hay mediación *supai*. (Macdonald 1984, 133)

Es decir, para tener conocimiento del bosque es necesario mantener estas relaciones con los espíritus que allí viven. Los *yachaj* a través de años de preparación consiguen ser un puente de comunicación entre estos otros seres de poder y el resto de las personas de la comunidad. Este conocimiento si bien se consigue con mucho trabajo personal, también es transferible. En este sentido, los relatos de Federico, son enseñanzas recibidas por sus ancestros a través de la experiencia de ser *yachaj*. Es decir, Federico habla de los conocimientos que le fueron transmitidos a partir de los encuentros con estos *supais* y como mediadores entre los espíritus de la selva y él como *churi* (hijo), como le decían y a quien había que enseñar. Cuando Federico habla de estos procesos y del trato de sus

abuelos hacia él, siempre resalta el vínculo afectivo<sup>37</sup> y cariñoso que atravesaba la relación a través de la cual le era transferido el conocimiento.

Federico considera que parte de esa transmisión de conocimiento debe ser contada a extranjeros y turistas que se interesan por compartir experiencia junto a él, la *huaisupina* o caminar por la selva. Así, él se ubica como conocedor de un mundo, que para el extranjero es desconocido y a partir de esa posición, media entre ese mundo y las personas que venimos de afuera.

Durante la *huaisupina*, como comentaba en el capítulo 1, se le da una importancia especial a los sueños. En este sentido, Federico durante las ceremonias de guayusa que hemos compartimos, siempre ha nombrado algún sueño, y realiza ciertas interpretaciones particulares de lo que significan.

Para los Quijos Quichuas el soñar es una forma de actuar conscientemente. El contenido de los sueños influye frecuentemente en las decisiones. Como tal las interpretaciones de los sueños proveen de un puente visible entre los símbolos de crecimiento personal y el mundo social dentro de lo cual los símbolos toman forma. (Macdonald 1984, 134)

De esta manera, los sueños si bien son personales, se vinculan a las lógicas sociales Napo Runa, al ser puestos en discusión e interpretación grupal con otras personas de la comunidad. Así, Federico logra a través de la transmisión de todos estos relatos y significados que le otorga a las situaciones que relata, ubicarse como mediador a través de todo este conocimiento. Es decir, posibilitando un canal de comunicación entre sus ancestros, que más allá de la relación de parentesco, se podría pensar en espíritus, *supays* que le enseñan con los cuales logra comunicarse, y los extranjeros que comparten la experiencia de la *huaisupina* con él. Sin embargo en su relato estos espíritus, son nombrados como sus ancestros. También es posible pensar que para Federico en el pasado, estos fueron los que mediaron entre los *supays* y él.

A medida que pasa el tiempo durante la toma de guayusa en la madrugada, uno consigue ir despertándose cada vez más y concentrarse en lo que Federico va diciendo. Se va dando una conexión, de cierta manera, entre las palabras de Federico, la guayusa y las personas que escuchan. El fuego en todo momento también está presente. Estas

---

<sup>37</sup> Más adelante se vuelve a retomar la importancia del vínculo afectivo en la transmisión de conocimiento.

ceremonias generalmente son sobre el Rio Achiyacu, enfrente de la piedra, donde está quién le dejó todo el legado, que él hoy pasa a sus hijos y a la gente que lo visita.

Otra de las actividades que realiza Federico son las caminatas en la selva, él es quien las guía. Hay diferentes senderos y lugares a donde llegan las caminatas, algunas son de horas, otras de días enteros. Federico va adelante con su machete y va parando en diferentes sitios para contar algún relato, la mayoría de las veces se detiene en algunas plantas para contar las propiedades que tiene, qué es lo que cura, y realiza una demostración cortando con su machete la misma, para que la gente que lo acompaña pueda ver cómo se utiliza. Además, se detiene en ciertos espacios ya sea para descansar, contar algo sobre algún sitio, hacer escuchar algún ruido, que siempre es un indicador de la agencia de otro ser que habita la selva o para prepararse para llegar a algún que tiene cierto poder.



Imagen 4.6. Federico abre camino.  
(Fuente. 2017)

Federico cuenta que desde que es niño siempre tuvo interés por conocer la selva. Sus abuelos le enseñaron cómo estar y habitar la selva, cómo tener ciertos cuidados para andar. Algunas veces lo acompaña algún hermano o hijo cuando son muchas personas, pero él es el que lidera la caminata.

Michael Uzendoski, antropólogo y profesor de FLACSO sede Ecuador, quien está casado con la hermana de Federico, Felicia Calapucha Tapuy, me hizo mención a partir de una conversación sobre Federico que tuvimos en marzo del 2016, de cómo él cambia al entrar a la selva con su machete. Según Michael, algo se enciende en Federico y es como una especie de libertad en la que se lo ve, se llena de energía y anda como un ser

que despliega todas sus habilidades ante los diversos estímulos que recibe adentrándose en la selva.

#### **4.2.2. Primeros acercamientos a la escucha**

Durante el 2016 visité a Federico en diferentes oportunidades, realizamos algunas caminatas antes de pensar el trabajo con el sonido. Luego de ellas, pensé la posibilidad de analizar el mundo aural a partir de la experiencia de caminar con él. Observo en las caminatas cómo se evidencia todo lo que dice y cómo experimenta la entrada a la selva, a partir del sonido. Qué es lo que escucha que lo lleva a esa conexión con el entorno de la que habla él mismo y Uzendoski. Cómo Federico escucha este mundo que le han transmitido y enseñado y ahora él es quien lo trasmite. Se establece un mundo de convivencia con otros seres a partir del cual se logra generar un espacio de conocimiento donde Federico aprende a dialogar con ellos. A través de la escucha se evidencian formas de relacionarse con el entorno.

En octubre del 2016 viajé con la intención de experimentar un primer abordaje metodológico, para lo cual me encontré con Federico en la comunidad Sapo Rumi y utilicé la técnica de grabación de sonido como aproximación al estudio sonoro. Mientras realizábamos, junto con dos turistas extranjeros, una caminata por la selva, Federico daba cuenta de sus conocimientos, sobre las plantas, la selva y la forma de comunicarse y conectarse a través de la percepción con distintas sensaciones, que informan sobre cómo andar por la selva. Constantemente realiza narraciones de sus conocimientos y de la forma en que le fueron transmitidos. En un primer momento, mi idea consistía en que él grabe esta caminata y me vaya relatando qué es lo que escucha. Pensando en la posibilidad de plantearle qué sonidos son los que guiaban su caminar, en el caso de que no pudiera utilizar la vista. Luego pensé que el sonido, no está apartado de la vista, y lo que escucha Federico está vinculado a su visión, porque también la utiliza al caminar, entre otros sentidos. Pedirle que se centre en el sonido es un recorte del sentir que no hace sentido con la experiencia de escuchar en la selva. Por otro lado, también el caminar grabándose, le impediría caminar y moverse como él generalmente lo hace, con una mano libre y la otra con el machete para limpiar el camino. Entonces concluí que lo mejor quizás era grabar mi experiencia sonora, vinculada a la caminata que Federico propone, con sus relatos, sus tiempos y las propias sonoridades que él realiza con su cuerpo y su voz.

Antes de empezar, le comento lo que quería hacer. Yo iba con un grabador zoom y auriculares para registrar las distintas sonoridades. Le cuento que mi intención era grabar los sonidos que se irían presentando en la selva mientras caminábamos, pero que me interesaban los sonidos con los cuales él se referenciaba más que nada. Así emprendimos la caminata y realicé la grabación.

#### **4.2.3. Escuchar la alteridad**

Uno de los autores referentes de mi investigación es Steven Feld, a partir del cual me intereso por el paisaje sonoro, más allá de la música (interés principal del cual surge mi tema de investigación). Steven Feld (2015) plantea que en las diferentes sociedades, la música no está separada de otras sonoridades y sentidos. De esta manera, propone una Antropología del Sonido, ya que la misma abre las posibilidades de pensar la música conectada a diversos espacios en los cuales se viven diferentes sonoridades, además de interesarse en los sentidos, es decir en cómo se experimenta la escucha y como ella posibilita diferentes formas de la experiencia sonora.

El término acustemología propuesto por Steven Feld, establece la importancia del sonido como forma de conocer. Otorgándole valor a todo lo que circula alrededor del sonido, el ambiente, el espacio, los recuerdos y la música entre otros, todo ello determina una forma de escuchar y a la vez de realizar sonido. Además plantea su interés en el estudio del “sonido como un método de conocimiento del mundo (...) escuchar como práctica cotidiana y social de estar en el mundo y hallar un lugar en él” (Feld en da Silva, R. 2015, 5). Es decir, el autor propone el estudio del sonido en la antropología, relacionado a la forma de escucha, para de esta manera poder aproximarnos a la percepción del entorno de una sociedad, y por ende las maneras sensibles de concebir el mundo.

El autor se centra en el sonido y parte del mismo para conocer diversas esferas de la vida de las sociedades, tomando en cuenta esta distinción entre estudio de la música y el sonido. Pensando en que en ciertas sociedades la música no está separada de otras sonoridades y sentidos, se posibilita pensar la música atravesada por la existencia de las sonoridades que habitan el mundo. En este sentido, como establece Mishki, la música del Napo integra a todos estos seres que suenan en el mundo Napo Runa. De esta manera, es que propongo junto a Federico, realizar un trabajo de registro de paisaje sonoro de las caminatas por la selva. Lo que permitió reflexionar en conjunto y dialogar sobre la escucha y las formas diferentes de sonidos que atraviesan el paisaje en el Napo.

Según Murray Schafer (1993), el paisaje sonoro es la grabación de todo el entorno acústico. El autor propone que este ejercicio de registro sonoro, posibilita la escucha de las diferentes agencias sonoras que nos rodean. Schafer (1994) considera que al igual que la música, los sonidos del mundo están orquestados, son composiciones aurales. Al grabar un entorno nos ubicamos en la escucha de manera más sensible, pudiendo distinguir los sonidos y agencias que orquestan el mundo aural que nos rodea, creando un registro a partir del cual, analizar las diferentes sonoridades y el momento de sonar de cada una de ellas. Es decir, poder analizar lógicas acústicas de cada paisaje, cómo está conformado ese mundo aural, y qué dicen sobre él estas narraciones sonoras.

Como establecí en el capítulo 2, el autor diferencia el entorno acústico del medio rural y el del medio urbano en términos de fidelidad sonora y la existencia de ruido. Es decir, para Schafer los contextos urbanos presentan lo que él llama *ezquizofonía*, una disociación de la fuente sonora y su sonido, de esta manera, se generan cruces aurales que no componen narración sonora, sino que para el autor sólo generan ruido. Schafer establece que lo que sucede en los ambientes rurales es que la orquestación de sonidos se da de manera más armónica, es decir, existe tiempo para cada sonido, no se dan todos juntos. De esta manera, el autor lo interpreta como diálogos entre las distintas fuentes que tienen su tiempo de expresarse y producir sonido, en los cuales hay momentos de silencios y sonidos. Toda esta orquestación sonora, está relacionada e integrada a lo que está sucediendo en el entorno. En el presente trabajo, propongo analizar a través del paisaje sonoro, la forma en que Federico percibe los sonidos, cómo se ubica frente a ellos y cómo genera conocimiento a partir de la comunicación que mantiene con lo que escucha y con los sonidos que él mismo realiza. En los paisajes sonoros grabados con Federico, él se ubica como orquestador de los diálogos que allí aparecen.

Otro análisis que establece Schafer es que en la sociedad moderna se le otorga a la visión un lugar primordial, por este motivo se han desvalorizado otras facultades sensibles que posibilitan el desarrollo de un conocimiento más perceptivo a partir de la escucha del entorno. El autor propone el ejercicio de la grabación de paisajes sonoros diferentes para sensibilizar la escucha y vincularse desde el oído a los procesos que atraviesa el entorno, a partir de las relaciones sonoras que en él se oyen.

Propongo pensar el paisaje como un espacio donde se hacen posibles todas las relaciones entre los seres. Realizando un registro auditivo del mismo, se logra visibilizar

lo que no se puede ver, a través de Federico como mediador y traductor entre los distintos seres.

La primera de estas experiencias de grabación de paisaje sonoro con Federico, fue de gran importancia para reorientar la investigación. Cuando pensé el ejercicio me imaginé que Federico iba a destacar ciertos sonidos fácilmente perceptibles a mi oído, como por ejemplo el canto de un pájaro particular. Sin embargo, uno de los primeros sonidos a los que hace mención es sobre el movimiento del viento. Es decir, de cómo el cambio de sonido del viento le cuenta de la presencia de ciertas personas que estaban cruzando el terreno y nos esquivaban porque, en palabras de Federico, eran invasoras ya que ese territorio es propiedad de su familia. Este momento, me pareció muy importante, porque Federico, oía lo que para mí era imposible, es decir la fuente que producía ese sonido, tenía que ver con una presencia intrusa, por decirlo de alguna manera, que él como conocedor del monte podía escuchar y yo no. Es decir, su punto de escucha no estaba puesto en los sonidos tangibles para mí, quiero decir con los que claramente yo podía hacer un vínculo directo con la fuente, y así materializarlos. Su escucha tenía que ver con un sentido más agudo y abstracto de lo que yo podía escuchar, sonidos que indicaban espacialidad y relaciones sonoras más allá de una fuente fija, que estaban vinculados a su rol de cuidador de la selva, como varias veces se autodefinió. De esta manera, si bien mi propuesta era compartir un universo sonoro, la forma de la escucha comprendía una forma de percibir el mundo, que limitaba mi propio mundo sonoro.

La metodología que utilizo entonces, es el registro de diferentes paisajes sonoros, a partir de distintas experiencias, *huaisupinas* y caminatas, que realizamos juntos. Pensando en el lugar de Federico como mediador de las distintas agencias del bosque (espíritus, animales, pájaros, entre otros) y yo como extranjera, me propongo conocer a través de la sensibilidad sonora, la forma de vincularse con estas alteridades.

Después de esta primera aproximación metodológica, volví en febrero de 2017, y hasta mayo realizamos varias caminatas. En estas oportunidades fuimos solos sin otras personas. Propongo a Federico en cada una de estas experiencias realizar registro de los sonidos, y reflexionar a partir de los encuentros y diálogos sobre lo que se escucha, las sonoridades que existen y que guían el recorrido.

A medida que realizábamos diferentes caminatas, pude observar cómo, de a poco, en cada una de ellas iba centrando su relato en los sonidos y menos en las cualidades y

características de las plantas, como pasaba en las primeras salidas. De cierta manera, Federico comprendía que mi interés estaba en la forma de percibir lo que se escuchaba. Esto lo pude ir registrando a medida que realizábamos más caminatas en conjunto.

En las diversas caminatas, siempre prioricé la grabación sonora con el zoom, algunas de ellas grabé imagen, pero luego de haber registrado el sonido en los momentos de diálogo más profundos con la selva y el entorno. De esta forma pude ver, que los momentos en que Federico está más fuertemente conectado y en comunicación con los diversos seres del entorno, quizás son durante el principio de las salidas, cuando uno se va adentrando a la selva y en las llegadas a los distintos sitios. Es decir, cuando comenzamos la caminata, cuando vamos llegando a los diferentes sitios y cuando de cierta manera, estos distintos seres comienzan a reconocer nuestra presencia en el lugar. Pájaros, insectos, ruidos del río, que cuenta la dirección en la que va, que cambia constantemente, dirección del viento, todos estos generan sonidos que son parte de un mundo aural que dan cuenta de lo que sucede en la selva, las distintas presencias que allí habitan, entre las que están los *supays* y con los que Federico logra establecer canales de comunicación. Como afirma Feld, estas son las sonoridades que construyen la experiencia sensible de Federico y lo ubica como mediador entre los diferentes seres y los extranjeros cuando entramos a la selva; en el contexto de relaciones de alteridad que proponen las lógicas de los Napo Runa.



Imagen 4.7. Diálogo con pájaro.  
(Fuente: 2017)

Federico a través de su interpretación establece un panorama particular de cómo son las condiciones en el espacio de la selva a partir de la escucha de todas estas alteridades. A

cada una de ellas, las oye de manera distinta, son voces que provienen de diferentes fuentes sonoras y a las cuales les otorga distintas agencias.

Federico da especial importancia a cómo los diferentes seres se van avisando entre ellos que nosotros estamos ahí. Luego cuando estos avisos ya están hechos, se establece una convivencia que permite otros diálogos, por ejemplo, las veces que Federico me pregunta sobre mi vida en Argentina o en Quito se dan al ya estar regresando, antes la comunicación es con otras alteridades. Esto no lo interpreto como una relajación o una especie de distención (ya que Federico varias veces me ha dicho que la atención tiene que ser alta hasta la última pisada, porque en los momentos en que uno piensa que ya está a salvo es cuando pasan los accidentes), pero sí es importante, que estos otros seres que habitan la selva sepan que nosotros estamos ahí y que lo atravesamos de manera respetuosa, como dice él, otorgándoles noción de presencia y habiendo tomado guayusa. Para saber si esto está sucediendo, hay que predisponer la escucha para que oigamos que ellos ya saben que estamos y que también sepan que nosotros sabemos que ellos están y hemos sido oídos por ellos.

Las caminatas fueron en diferentes horarios, hasta que comprendí, y Federico también me lo hizo notar, que la escucha era mejor mientras más temprano salíamos. Y que al tomar guayusa a la madrugada, las conexiones durante las caminatas eran mejores. De esta manera comenzamos a encontrarnos entre las 4 y 4.30 para compartir el momento de la guayusa y después salir a caminar.

Durante todas estas experiencias, Federico realizó diversos relatos que me llevaron a pensar en que la forma de la escucha está atravesada por diferentes niveles de comunicación que se cruzan y generan un mundo aural en el que conviven diversos seres, que de cierta manera producen sonidos provenientes de mundos distintos. Es decir, en el mundo aural pueden cohabitar diferentes seres, pájaros, espíritus (como el de su abuelo, el de una boa atrapada en una roca y otros), roedores, insectos, todos ellos conviven en el mundo aural de Federico cuando entra a la selva. De esta manera, se puede pensar en un proceso de traducción, en términos de Carneiro da Cunha (1998), similar al que desarrollé en la etnografía de Mishki. Es decir, Federico logra incorporar la perspectiva de diferentes alteridades, que lo ubican como mediador entre todo ese entorno de relaciones interespecíficas y mi persona. Cuando entramos en la selva, me

traduce ciertos sonidos que me posibilitan compartir el mundo sensible de Federico al formar parte de su mundo aural.

Los distintos seres con los que Federico logra comunicarse, tienen distintos orígenes y están en diferentes partes del territorio. Cuando le pregunto sobre los espíritus, por ejemplo, me dice que son del submundo, lo que podría hacer sentido con lo que Mishki nombró como los sonidos del subterráneo, que vienen de las montañas y las profundidades de la tierra. Pensar que existen diversos seres y que Federico puede entrar en contacto con cada uno de ellos, no es el único nivel de análisis, sino cómo es que entran en contacto todos juntos para comunicar algo. Es decir, cómo cada uno de ellos establece una vía de comunicación con Federico que está conectado al todo para significar algo que él puede conocer. En este sentido, lo que decía anteriormente, la noción de espacialidad que Federico percibe cuando escucha un sonido, coincide con esta idea. La entrada a la selva es para él el puente de comunicación que establece con sus ancestros. De esta manera, cada vez que Federico entra al bosque, logra revivir las enseñanzas que le han hecho, caminar los senderos del territorio de Sapo Rumi por donde caminaba con sus abuelos. Cada vez que salimos a caminar, Federico genera un diálogo con el pasado, que le posibilita ser quien es, el guía de las caminatas, el conocedor de la sabiduría que sus abuelos le transmitieron en relación al territorio. Según Macdonald (1984) existen varios mediadores entre diferentes alteridades en el mundo de los Quijos, los *supais* por ejemplo, son intermediarios entre los indígenas y el bosque,

Pero la información y el territorio poseído por los **supai** tienen particular importancia para ellos. Los **supai** son los mediadores entre los indígenas y el bosque, y en muchas ocasiones interceden entre los indígenas mismos. Así como en el **musqui**, se entiende que tal mediación depende de la intimidad y el afecto compartidos por los participantes. (Macdonald 1984, 118)

En esta cita, el autor establece que esa mediación está atravesada al igual que el *musqui* (capacidad para realizar actividades que tiene la cualidad de ser transferible), de cierta manera, por un vínculo afectivo. Es decir, la posibilidad de ser mediador, en este caso, es a partir de un conocimiento que le fue transmitido como *churi* (hijo, con toda la carga afectiva que posee el término) de sus abuelos a través de las enseñanzas y el afecto de ellos.

Volviendo a la idea que expongo en el capítulo de marco teórico sobre Steven Feld, en relación a los kaluli. El autor expone la importancia de analizar por qué se utiliza al pájaro tiboidai en la construcción del tambor para entender la sensibilidad y las lógicas de los kaluli. Feld considera que esta importancia radica en que los pájaros a través del sonido, son mediadores entre las personas y otros seres. Todo esto responde a una lógica que según el autor “ordena sus experiencias” (Feld 2001, 353). De cierta manera, la sensibilidad que produce el escuchar el tambor, está atravesada por las diversas lógicas de la sociedad kaluli que posibilita que a través de la escucha de ciertos sonidos se movilicen sentimientos propios de esta sociedad vinculados a una emotividad particular. Es decir, en su mundo aural es posible establecer relaciones con seres que de no ser a través de la escucha y el sonido no sería posible vincularse, como los parientes que han fallecido.

Con Federico pasa algo similar, en todas las caminatas que realizamos, siempre llegamos a algún punto particular, una cueva, una cascada, una piedra en el río o un árbol más grande que los demás. En estos puntos Federico, se sienta, mira alrededor y escucha. Toma una medicina en dosis pequeñas de ayahuasca, guayusa y alguna otra hierba que él prepara y lleva en una botella. Siempre que lo bebe consume un trago corto, y realiza como una especie de ritual, a través del cual entra en comunicación con el ser que habita ese lugar, pide permiso para estar ahí, y comunica quienes somos. En relación los encuentros con los *supai*, Macdonald (1984) establece, “Para ponerse en contacto con *supai* más poderosos es necesario ingerir alucinógenos, principalmente ayahuasca (o *Banisteriopsis caapi*) cuyo sabor amargo produce poderosas visiones.” (pp 129). En este sentido, la ingesta del trago que Federico prepara, vehiculiza la comunicación con el espíritu que allí está. En el caso del árbol, que él llama, árbol de la vida, es otro sitio donde reconoce que está su abuelo. Más allá de que nombre a sus abuelos en estos espacios, son espíritus que habitan los lugares sagrados, alteridades que están en varios espacios de la selva. Al habitar los alrededores de la comunidad Sapo Rumi, cada sitio al que tuve oportunidad de ir con Federico, él nombra como espacio de alguno de sus abuelos, otorgándole al espíritu que allí vive, una relación de parentesco, con la que consigue entablar una comunicación mediado por algún ritual.

#### **4.2.4. Paisaje sonoro: Federico del río *Achiyacu*<sup>38</sup>**

El video exhibe cuatro momentos que consideré que podría dividirse la experiencia. Así, quedan separadas cuatro partes con los siguientes subtítulos: *huaisupina*, limpia, caminata y Árbol de la vida. A partir de reflexionar sobre las caminatas, pensé en la posibilidad de dividir cuatro momentos. Cada uno de ellos fue dividido, considerando cuatro maneras de pensar las relaciones de alteridad, que me permiten ordenar el paisaje sonoro de la forma en que lo presento.

La grabación original de sonido de toda la experiencia (*huaisupina*, limpia y caminata) dura 5 hs, llevé a cabo una selección de 20 minutos para la realización de un video de esta experiencia. Lo primero que grabé fue el sonido, para luego pensar las imágenes. En el video, las imágenes son resultado de la experiencia primera de escucha y de compartir el mundo audible con Federico. De esta manera, propongo para este trabajo reflexionar sobre la elección de imágenes motivada por la experiencia de escuchar. Dicho todo esto, realizaré un análisis de las relaciones de alteridad que Federico nombra, traduce y de cierta manera logra dar a ver, a través de la experiencia de registro del el paisaje sonoro.

#### ***Huaisupina***

En la primera parte, bajo el subtítulo “4.15 a.m.” (durante la *huaisupina* en la madrugada), Federico cuenta la historia de Jumandy, héroe y ancestro Napo Runa, y su relación de parentesco con él. Este relato me parece importante porque en ese momento, él realiza una introducción a esa línea de parentesco, que le da legitimidad y prestigio al ubicarlo como conocedor de todo ese pasado y heredero del legado. Además es interesante cómo Federico va tejiendo el relato de tal manera que logra establecer un vínculo de parentesco con él, a partir de nombrar distintas personas que los vincularían, su abuelo Vicente, una tía, el nombre de la fruta que hay en la selva y su abuelo le daba (y que así como se llama la fruta, le decían a la mamá de Jumandy) y la forma de hablar de decirle *churi*.

---

<sup>38</sup> “Federico del río Achiyacu” (2017) Delfina Magnoni, duración 21’43”, formato digital. [https://www.youtube.com/watch?v=Vzo6\\_3LpYus&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=Vzo6_3LpYus&feature=youtu.be)



Figura 4.8. *huiasupina*



Figura 4.9. *huiaksupina*



Figura 4.10. *huiasupina*



Figura 4.11. *huiaksupina*

Federico inicia el relato contando que Jumandy, viene de dos culturas, kichwa y cofán. De esta manera deja establecido en el relato la relación de alteridad que existe históricamente en su cultura y a partir de la cual la figura de Jumandy como héroe y ancestro viene, en palabras de Federico, de dos culturas. Retomando la idea de mezcla de Peter Gow (2006), antropólogo que trabaja con los Piro de Bajo Urubamba, Perú, quienes se definían de sangre mixturada este autor considera que la importancia está en concebir la mezcla como cualidad identitaria y no como pérdida de cultura. En el relato de Federico, aparece la idea de mezcla desde el principio de la experiencia en la *huaisupina*. En términos de relación de parentesco, la regla de la exogamia funda una organización social que es abierta, que incorpora del afuera.

En esta primera parte pensé en un único plano que acompañe el relato, un plano general que registra el momento hasta que amanece. En general las diferentes *huisupinas* que yo presencié con él, duran hasta que empieza a amanecer, y nos quedamos en un solo sitio. Sin embargo, el objetivo de utilizar un solo plano, que comienza en negro y de a poco va aclarando, es concentrar la atención en el relato de Federico. Si bien el mismo plano tiene variaciones al cambiar de tono, lo propongo como único plano a partir de las diferentes experiencias de toma de guayusa en la madrugada, en las cuales la palabra toma un valor muy importante en el momento de la *huisupina*, a través de la mediación de la guayusa. De esta manera, la voz y el relato de Federico es lo que prevalece en ese momento.

## Limpia

En la segunda parte, la Limpia, Federico propone movernos de donde estábamos al espacio de la piedra donde está su abuelo, para realizar el ritual de limpieza. En este caso, Federico se ubica como mediador entre el poder de su abuelo y mi persona. Al principio Federico comienza a hablar bajo, como haciendo una oración, me presenta a su abuelo, el espíritu de la piedra donde está el corazón de su ancestro, le pide que me reciba y que me de todas las energías. Me presenta como alguien que está con él, que lo va a visitar frecuentemente y que por eso en palabras de él, estoy dentro de su familia. Esta es otra forma que Federico muestra su apertura hacia la alteridad. Luego de presentarme a su abuelo, comienza con un canto y toma su medicina, me sopla y realiza el proceso de limpia. A lo último de esta escena, me pide que tome de su medicina para terminar de incorporar esa energía que él como mediador entre los diferentes espíritus, la medicina y yo, logra transferirme.



Figura 4.12. limpia.



Figura 4.13. limpia.



Figura 4.14. limpia.



Figura 4.15. limpia.

En relación a la secuencia anterior, en este momento, empiezan a interactuar otras alteridades, y hay una elección de que aparezcan más cantidad de imágenes. En esta parte, opté por realizar diferentes planos desde, sobre y a la piedra, pensando en la capacidad de agencia y el poder que el abuelo tiene en el momento de la limpia.

## Caminata

La tercera parte, la caminata, es el momento en que entramos en la selva. A partir de ese momento, las interacciones con el sonido de otros seres son múltiples. Los pájaros, los insectos, los árboles, el sonido del agua con el viento, todo está de cierta manera conectado, y a su vez se vincula con nuestra presencia ahí, como personas que estamos llegando y le avisan a su abuelo que somos familia. En esta parte, se dan múltiples diálogos, donde Federico también participa y a la vez los traduce para mí. Aquí comienza la guía sonora que Federico realiza, a partir de lo cual, se ubica como orquestador de los sonidos del entorno. Realiza algunos de los sonidos, y le otorga una función: alarma o reloj, aviso, avance, familia y augurio. Un caso especial es el del pájaro que Federico llama *chicuan*, que no sólo responde a lo que se enuncia, sino a lo que se piensa. Es decir, es un ave que posee la capacidad de saber qué se está pensando y da una respuesta a dicho pensamiento, lo que Federico nombra como la capacidad de ser psicólogo.



Figura 4.16. Caminata



Figura 4.17. Caminata

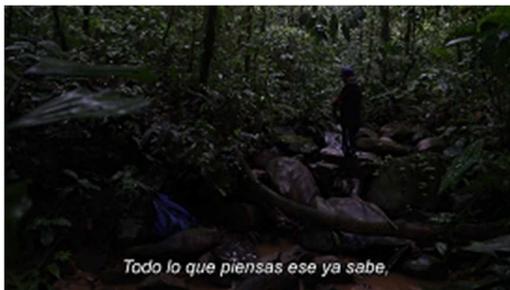


Figura 4.18. Caminata



Figura 4.19. Caminata

En esta tercera parte, la imagen de Federico comienza a aparecer en el video. Aquí volví a pensar lo que Michael Uzendoski me había comentado de Federico, y que comenté más arriba, que algo en él se enciende cuando entra en la selva. Se dan múltiples diálogos en el entorno y Federico dialoga con todos ellos y conmigo, se ubica como traductor, comprende el idioma de todas esas alteridades y las traduce a un lenguaje inteligible para mí. Federico está en movimiento, en alerta, escucha, contesta, interviene

en los múltiples diálogos, los traduce, elige el camino. En esta parte, la imagen de Federico siempre está en movimiento y las imágenes de la selva son el espacio donde esas múltiples alteridades se comunican, se hacen posibles. La idea del paisaje como sitio dónde se produce el sonido, y significa cosas, más allá de quién las produce, como espacio donde las relaciones sonoras son relaciones de alteridad.

Federico establece que todos los sonidos conectan con el árbol donde está su abuelo. En su relato el pasado y al presente se encuentran, me cuenta todo lo que él aprendió y ahora está en el mismo espacio utilizando esos conocimientos. En esta secuencia el relato fluye en distintos tiempos sin establecer límites claros entre uno y otro. Así como él está conectado a todos esos sonidos, sus abuelos también lo estaban y sabían lo que estaba pasando a su alrededor cuando andaban por la selva.

### **Árbol de la vida**

El cuarto y último momento es la llegada al árbol de la vida, donde habita otro de sus abuelos. En este espacio Federico también toma su medicina y me pide que yo también tome. A partir de esto, entabla una conversación con su abuelo, me cuenta que el árbol tiene diferentes sonidos y que contesta. Además, me orienta la escucha a varios sonidos de aves que dice que nos están dando la ceremonia de bienvenida, orquestada por su abuelo.



Figura 4.20. Árbol de la vida.



Figura 4.21. Árbol de la vida.



Figura 4.22. Árbol de la vida.



Figura 4.23. Árbol de la vida.



Figura 4.24. Árbol de la vida.



Figura 4.25. Árbol de la vida.

En este espacio el que organiza la dinámica sonora es su abuelo, que da la orden de que nos reciban y que el resto de los seres hagan sus alabanzas. Nos ubicamos como personas “no ajenas” (Federico Calapucha Tapuy 2017), por eso nos reciben. Federico toma la medicina para poder comunicarse con él, interactúa con el árbol de una manera afectiva. En esta secuencia las imágenes del árbol buscan darle esa agencia a su abuelo que está ahí y que Federico relata.

Durante toda la experiencia los relatos, sonidos y las acciones que Federico realiza están dirigidas a diferentes alteridades, entre ellas a mi persona como otra alteridad que está ahí, aunque distinta a las demás. Como decía anteriormente, Federico media entre las alteridades, y entre todas ellas y yo. En esta última parte, además de que Federico me invita a conectar con su abuela, decido aparecer en una de las imágenes porque soy parte de ese relato en esta experiencia particular.

Terminando esta escena, Federico cuenta cuando su abuelo se iba a despedir de la vida y fueron allí, se ubicaron en un hueco del árbol, lo que él llama el abrazo. Ahí, su abuelo estuvo tomando distintas medicinas, y dejándole muchas enseñanzas. Cada vez que Federico tiene algo que resolver, me cuenta que vuelve ahí mismo y el abuelo lo ayuda a pensar y a tomar decisiones, luego se va tranquilo.

En esta última secuencia, intento resaltar a través del relato y las imágenes, cómo en este momento, el árbol es el eje a partir del cual se dan todas las relaciones de alteridad. Es decir, Federico logra comunicarse con su abuelo, mediado por los sonidos y a su vez el árbol es quién orquesta el resto de las agencias. Así, Federico realiza una interpretación de las distintas sonoridades, con lo cual logra seguir conociendo y aprendiendo en el presente de su abuelo. En este sentido, el aprendizaje con los espíritus se reactualiza cada vez que Federico se comunica con ellos.

#### 4.2.5. Los diálogos de Federico con el paisaje

Las veces que lo acompañé, pude observar y escuchar cómo Federico responde a algunos sonidos que son producidos desde el árbol, ya sea un pájaro que está dentro de sus pliegues, una hoja o ramita que cae, u otra fuente sonora. En estos momentos establece un diálogo que Federico me va traduciendo, “ya sabe quiénes somos, dice que sí, está asintiendo” (Calapucha Tapuy 2017, Sapo Rumi, Tena). De cierta manera, a partir de estas experiencias de observación de la alteración de la percepción, considero que Federico se comunica con otros seres, no mediado por un ser específico, sino por el conjunto de experiencias, entre ellas la toma de *ayahuasca* y los sonidos del entorno, que movilizan la posibilidad de establecer una comunicación, en este caso con su abuelo pero que también realiza con diversos espíritus, *supays* de la selva.

Este conjunto de sonidos, están vinculados a una idea de espacialidad, ya que para Federico la conexión está dada por el territorio y la posibilidad de moverse en él. Es decir, la posibilidad de establecer un vínculo con su abuelo, está dada por cada una de las palabras que le han sido transmitidas y él transmite hoy, además de los seres que vehiculizan ese diálogo que establece en la selva. Desde que comienza el día con la ceremonia de guayusa, Federico se vincula con su abuelo, y durante el resto de la caminata también. En cada uno de estos momentos compartidos, la *huaisupina*, la caminata, los lugares donde el abuelo eligió quedarse y transformarse, en este caso, el árbol, Federico establece diferentes formas para vincularse con sus ancestros, generando una presencia especial más allá de la suya y en este caso, la mía en estas experiencias. Al invocar a sus ancestros, Federico genera un puente de comunicación entre ellos, sus conocimientos y los visitantes. Su mundo aural está permeado por todos estos vínculos que establece con otros seres, Federico se ubica entre este mundo Napo Runa y los visitantes. Desde la escucha, la ejecución de sonidos y el habla Federico, establece puentes de comunicación entre las distintas alteridades.

Durante las experiencias de caminar en conjunto, y en las *huaisupinas* Federico me fue hablando de cada ser que habita el bosque y que él reconoce desde su percepción sonora. Muchas veces estos son escuchados en los sueños y él interpreta esos sonidos. En varias oportunidades, Federico intentó que yo los escuchara y que los reconociera, realizando en algunos momentos imitaciones de ellos. Generalmente Federico los fue vinculando a una sensación y a una emoción particular. En este sentido, el mundo aural, está cargado de percepciones que vehiculizan sentimientos que establecen una forma de

estar frente a cada estímulo sonoro y a partir de los cuales Federico se ubica como conocedor de este mundo. Según Barrios García y Ruiz Llaven (2014), dos investigadores mexicanos del paisaje sonoro establecen, “Los sonidos evocan recuerdos, imágenes; producen sentimientos gratos o desagradables. Emociones que estremecen, que nos hacen sentir bien o nos dejan tensos y hasta de mal humor.” (pp. 1). Es decir, el sonido no sólo informa sobre algo que ocurre en el presente, sino que evoca emociones del pasado que referencian a un conocimiento más amplio, que en este caso Federico posee al evocar recuerdos y sentimientos a través del sonido de las alteridades que escucha en la selva.

A partir de la grabación del paisaje sonoro en las diferentes experiencias compartidas y la reflexión junto con Federico en torno al mundo aural, surge preguntarse qué lugar ocupa él frente a las diversas alteridades. En este sentido, Federico incorpora el conocimiento que le fue transmitido de sus ancestros y a la vez, incorpora la posibilidad de ser el guía de personas extranjeras en las comunidades, para a través del sonido generar alianzas entre las alteridades. Así, él es el mediador de mundos desconocidos, en este caso particular, los seres que habitan la selva y mi persona como extranjera e investigadora.

Considero que la propuesta de priorizar la escucha y el análisis sonoro para evidenciar formas de establecer relaciones de alteridad, posibilita la reflexión en torno a las capacidades de Federico para lograr puentes de comunicación que permiten el encuentro de estas alteridades.

La comunicación se da entre distintos seres, que yo como extranjera tengo la posibilidad de conocer a través de Federico, como guía de estos saberes. La apertura de Federico hacia la alteridad, turistas y en este caso mi persona, viabilizó la posibilidad de compartir dimensiones y sentidos del universo cosmológico específico que propone Federico. Pudiendo como resultado de la experiencia de compartir el sensible a través de la escucha, aproximarme a su mundo aural guiada por sus narraciones y sensibilidad sonora.



Imagen 4. 26. “Allí me pongo y me sacas una foto con mi abuelo”.  
(Fuente: 2017)

### **4.3. Consideraciones finales del cuarto capítulo**

En este capítulo, que comienza con la experiencia de Mishki, y continúa con la de Federico, se puede ver cómo en ambos casos estas relaciones interespecíficas que se dan en el mundo aural del Napo tienen una apertura hacia el afuera. La presente investigación analiza desde el campo del sonido, la música y la forma de establecer la apertura de ambos interlocutores.

A partir de la figura de referente cultural Napo Runa de Mishki Chullumbu, se dio la posibilidad de escribir un texto sobre la música del Napo. En el texto, Mishki quiso que mi nombre, y la institución académica a la que pertenezco, aparezcan escrita en el mismo. Esto le significaba una forma de legitimación del conocimiento musical.

En los diferentes encuentros, pude observar cómo Mishki permanece en contacto con distintos espacios políticos vinculados al Estado, La casa de la cultura, el Ministerio de cultura, Organizaciones indígenas de artistas, participación en actos públicos, entre otros. Además se vincula con espacios académicos (Ikiam, Flacso), que también funcionan como espacios de legitimación del conocimiento en el mundo del blanco. Constantemente Mishki se ubica como un teórico de su propia cultura y a la vez mediador entre ella y la cultura occidental.

En el texto sobre la música del Napo, Mishki teoriza y condensa todos los conocimientos que a lo largo de los años incorporó sobre los sonidos que componen la música Napo Runa. A partir de lo cual, introduce y analiza las relaciones

interespecíficas que luego se experimentan en el trabajo de campo realizado con Federico.

La grabación del paisaje sonoro, permitió comprender que la escucha está atravesada, no sólo por los sonidos que Federico iba guiando, y que comprendían diferentes alteridades, plantas, animales, espíritus, sino por su lugar de mediador frente a mi persona como extranjera. En ésta última, la experiencia de compartir la percepción sonora con Federico, me otorgó la posibilidad de conocer esas alteridades que conviven en la cosmovisión Napo Runa, haciéndome parte de ese mundo aural.

Si bien la capacidad de escuchar las relaciones interespecíficas, no es una cualidad hoy por hoy extensiva a toda la población indígena del Napo por el avance del mundo occidental en la región, tanto Mishki como Federico nos permiten pensar que hoy en día aún es posible oír, más allá de este mundo que impone maneras de escuchar.

## Conclusiones

En uno de los primeros apuntes sobre la tesis, a partir de la propuesta de pensar en referentes literarios que ayuden a delinear los posibles intereses, temas de investigación y maneras de abordarlos, encuentro una cita de Juan Rulfo (1980) que escribí a principios de la maestría. La misma es parte del cuento “Nos han dado la tierra” (Rulfo 2006, 147) del libro *Llano en llamas* y narra en primera persona la sensación de un campesino que camina por el desierto junto con otros,

No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. Se nos acabaron con el calor. Uno platicaría muy a gusto en otra parte, pero aquí cuesta trabajo. Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca con el calor de afuera, y se le resecan a uno en la lengua hasta que acaban con el resuello. Aquí así son las cosas. Por eso a nadie le da por platicar. (Rulfo 2006, 148)

A partir de esta cita, escribo en esos primeros apuntes que Rulfo logra potenciar la sensorialidad de los personajes a través de su sensibilidad para describir lo que sienten. En este relato que narra cómo el calor interrumpe la palabra en un desierto seco, el autor humaniza el paisaje y construye personajes con características espaciales.

En el presente trabajo se trata de pensar el paisaje humano. A partir de trabajar con el sonido, busco aproximarme a una forma de conocer a través de compartir experiencia sensible (percepción sonora). El interés de generar contextos de trabajos que posibiliten encontrarse a través de la acción, también fue la manera que consideré realizar la investigación, pensando en el hacer como posibilidad de reflexionar sobre las agencias de las personas, más allá de lo que es dicho.

Enmarcando este trabajo dentro de las teorías amazónicas perspectivistas y animistas, propuestas por Viveiros de Castro y Descolá respectivamente, propongo pensar las relaciones de alteridad de estas comunidades Napo Runas, como flexibles y dinámicas. Es decir, las múltiples relaciones que establecen con su entorno, son producto de una interpretación del mismo que concibe a todos los seres que los rodean, tales como plantas, animales, cascadas, ríos, montañas, espíritus y el mundo del blanco entre otros, como poseedores de puntos de vista. Concibiendo la alteridad como dueña de diferentes perspectivas, las personas de las comunidades amazónicas pueden, a partir de la posibilidad de establecer relaciones de apertura con su entorno, incorporar los distintos puntos de vista y por lo tanto agencia de sus otros. Por lo tanto en este trabajo, he

investigado sobre las relaciones de alteridad y las formas de apertura que se establecen con los diversos otros a través de la música y el sonido. A partir del análisis de los tres casos etnográficos se reflexionó sobre la manera de incorporar la alteridad de diferentes seres o entidades.

Realizando una síntesis de las relaciones de alteridad que aquí presento (aunque en todos los casos son múltiples) como la Iglesia, las categorías del mundo del blanco y las relaciones interespecíficas, responden a una misma lógica de apertura hacia el afuera. En los tres casos a través del sonido, se puede ver cómo las relaciones de alteridad se establecen de manera flexible, dinámica y permitiendo incorporar agencia de la misma. La virtud transformacional a partir de este proceso es una cualidad identitaria Napo Runa, que concibe el cambio, la mezcla y la incorporación como parte fundamental del seguir siendo.

Cabe analizar, además, cómo fue y es incorporada mi figura como investigadora y cómo acompañé cada uno de los tres procesos. En este sentido, considero que en los tres casos, mi presencia vehiculizó el trabajo propuesto con cada uno de los interlocutores. Es decir acompañé ciertos procesos que ya estaban, de cierta manera, planificados por ellos y a través de nuestro encuentro se produjeron. Esto resultó en un *videoclip*; un texto a partir del cual se nombró la entidad Flacso y que en palabras de Mishki, le otorga más veracidad al escrito; y por último, un paisaje sonoro donde Federico, como guía en la selva me incorporó en la mediación de las múltiples relaciones interespecíficas, ubicándose como traductor del mundo Napo Runa y mi presencia como parte del mundo occidental.

En el primer caso, el vínculo de Tito Chongo con la Iglesia, tanto católica como cristiana, permitió reflexionar sobre su forma de relacionarse con la religión occidental. Tito logra a través de la apertura a dicha religión, abrir espacios de reconocimiento para su música, además de incorporar alianzas que lo ayudan en cada uno de sus múltiples proyectos. A través de la canción y el *videoclip* de *Sisa Mama* que presenta ciertas coincidencias con el primer video que me enseña de *YouTube*, Tito da a ver cómo concibe la mezcla cristiana y kichwa amazónica que él reconoce. La Iglesia y la imagen de la Virgen del Quinche, aparecen en el montaje del video, junto con las representaciones de la selva, el río, la piedra, la vestimenta y la pintura. Así como yo divido entre unas y otras, Tito no lo hace, porque no considera esta oposición dual entre

la iglesia y el río, por ejemplo. Con esto, no quiero decir que no hayan existido y aún no existan tensiones entre la iglesia y los Napo Runa, más bien Tito logra ubicarse entre estos dos mundos de manera que le permite moverse entre estas tensiones y conseguir ciertos objetivos. Chongo atraviesa todos esos espacios de manera armónica y esto se refleja en algunas escenas de su nuevo *videoclip*: la danza *Kishuar* frente a la Iglesia, él pintado y vestido de modo “tradicional” para saludar a la virgen, y el significado ambiguo de la canción con letra en kichwa (dedicada tanto a la *lumumama* como a la virgen del Quinche). En este sentido, la Iglesia es un espacio más, como la selva, la piedra y el río entre otros, que concentra poder y a partir de la cual, Tito, logra establecer múltiples relaciones que le permiten incorporar agencia. La relación con la Iglesia, le permitió, estudiar, ser reconocido como mejor alumno, viajar a la sierra (y a distintos lugares del Ecuador), conocer Estados Unidos y aprender inglés. En síntesis, la Iglesia funciona como un punto que lo vincula hacia el afuera. La música que Tito realiza y que fue aprendida en esta institución, refleja de manera flexible, cómo concibe los espacios y las relaciones de apertura. Hoy en día, Tito estudia a distancia el profesorado de inglés y a la vez tiene un proyecto de música y vestimenta kichwa. Ambas actividades, Tito las piensa para seguir estableciendo relaciones con el afuera. Es decir, mejorar su inglés, dado que él ya sabía luego de su experiencia en Estados Unidos, le da la posibilidad de mantener nuevas relaciones con turistas y personas extranjeras, para formar nuevas alianzas. Junto con esto, el proyecto de música y modelaje de ropa forma parte de sus intereses por conocer y establecer nuevos circuitos en el “afuera”. En este contexto, la mezcla que nombra Tito, es desde el reconocerse como Napo Runa y su cualidad identitaria de relacionarse con la alteridad incorporando saberes y conocimiento a través de ella.

En el segundo caso etnográfico con Federico, el proceso de caminar y compartir el mundo aural con él, permitió un contexto a partir del cual generar conocimiento sensible. Es decir, Federico guía toda la experiencia ubicándose como traductor de un mundo ininteligible para mí, pero que consigue ser audible a través de su relato. En las diversas caminatas que realizamos, Federico a través del sonido se relaciona con diferentes seres, entre ellos su abuelo, que está en el árbol, o en una piedra. En este caso, muchos de los sonidos que escucha, cuando nos dirigimos al árbol son intermediarios entre él y este espíritu. Para esto, Federico logra incorporar la agencia de estos mediadores con el fin de entablar una relación directa con su abuelo, mediado también

por la agencia de alguna planta (*ayahuasca*). En síntesis, Federico a través del sonido consigue relacionarse con lo que desde de la visión no siempre puede. La sensibilidad sonora le permite mantener presente a su abuelo y seguir aprendiendo.

Federico logra generar una apertura de los seres de poder de la selva hacia los visitantes. Al ubicarse como mediador entre las diferentes entidades (la piedra, el río, las aves, los insectos, el viento, el árbol y mi persona), no sólo permite que el extranjero pase, sino que las múltiples alteridades también los reciban. En este sentido Federico logra establecer una apertura de los distintos seres haciéndome parte de su mundo aural.

El trabajo con Mishki Chullumbu en la presente investigación, se ubica como puente entre los otros dos casos porque es quien reúne el análisis de las diferentes relaciones de alteridad, que desarrollo tanto con Tito como con Federico. Por un lado, Mishki (al igual que Tito), se relaciona con el mundo occidental a partir de las políticas de patrimonialización; por otro, su conocimiento sobre la importancia de las relaciones interespecíficas en las bases de la música kichwa amazónica, introduce la experiencia sonora con Federico. Mishki posibilita pensar las relaciones de alteridad en un sentido amplio. Es decir, además de ubicarse como traductor de su cultura para el afuera, el mundo del blanco, Chullumbu es el principal teórico de su propia práctica. En este sentido, Mishki investiga permanentemente sobre la historia y la cultura del Napo y por ende en las relaciones de alteridad que ellos establecen. Incorpora de este mundo categorías que le son útiles para el reconocimiento del afuera como la tradición y el patrimonio. El texto que escribimos en conjunto, fue parte de un texto que él ya tenía escrito y lo que hicimos fue ampliarlo un poco más, ordenando y profundizando algunas ideas y explicaciones que Mishki planteaba. Esta actividad, nos permitió reflexionar juntos sobre la música y los sonidos del Napo. El texto que empieza por reivindicar el orgullo de Mishki por ser Napo Runa, continúa por describir de dónde provienen los sonidos de la música kichwa. En este relato aparecen las múltiples relaciones entre distintos seres, a través de las cuales se originan los cantos y las sonoridades musicales. Se realiza una diferencia de los distintos ritmos que armonizaban su música y la procedencia de cada uno de ellos. Mishki describe estas alteridades como, varios pájaros, el viento, los árboles, las montañas, los espíritus, las plantas alucinógenas que vehiculizan las conexiones con ellos, los monos y los diferentes sonidos que salen del subterráneo. Este texto concluye afirmando que la música kichwa amazónica precisa de

espacios propios para poder sonar ya que la música occidental se impone en la mayoría de las fiestas de la región y no permite que sea escuchada la música Napo Runa.

A lo largo de su vida Mishki organizó diferentes proyectos con el objetivo de valorizar la cultura tanto desde interior de la comunidad como desde el afuera. Sin embargo el mundo occidental no tiene la misma sensibilidad para reconocer la alteridad. En este sentido, es posible pensar en dos concepciones distintas de alteridad, en la cual, el lugar del otro en la Amazonía es adentro. Mishki incorpora constantemente nuevos aliados, conocimientos y proyectos. Sin embargo, desde este mundo occidental, la alteridad está afuera, es decir, es reconocida como parte de una cultura tradicional, separada y distinta de la dinámica contemporánea de este mundo que “progresa”. En este contexto, se hace necesario como establece Chullumbu, promover espacios donde se prioricen los sonidos y la música del Napo ante el avance del oído occidental que modifica la manera de escuchar o no permite escuchar la alteridad.

Si bien la capacidad de escuchar las relaciones interespecíficas no es una cualidad hoy por hoy extensiva a toda la población indígena del Napo por el avance de la “modernidad”, tanto Federico como Mishki permiten hacernos pensar que hoy en día aún es posible escuchar más allá del mundo occidental. Como establece Sahlins (1977), si bien el mundo del blanco impone nuevas maneras de organización de las sociedades que son atravesadas por el contacto colonial, la forma en que ellas se organizan, son readaptadas a las propias lógicas de organización social. Por lo tanto, considero que las relaciones de alteridad que establecen estas tres personas son una forma de agencia política ante la entrada del mundo del blanco en la región. Lo que nos permite pensar, los límites del concepto de cultura, ya que en este trabajo presento un diálogo entre la idea de persona y la sociedad en conjunto.

Por último, la importancia del trabajo del sonido en la Antropología Audiovisual, es establecer el sonido como categoría analítica que nos permite pensar nuevas estrategias reflexivas en torno a la imagen, el rol del investigador y la participación de los interlocutores en la investigación como mediadores del conocimiento.

## Lista de referencias

- Alvarado, C. (Mishki Chullumbu). 1994. *Historia de una cultura a la que se quiere matar*. Quito. Ecuador. Editorial: Quipus.
- Barrios García, G. G, y Ruiz Llaven, C. E. 2014. “El paisaje sonoro y sus elementos”  
Revista: *Quehacer Científico en Chiapas* 9 (2). México. Universidad Autónoma de Chiapas. [http://www.dgip.unach.mx/images/pdf-REVISTA-QUEHACERCIENTIFICO/QUEHACER-CIENTIFICO-2014-jul-dic/El\\_paisaje\\_sonoro\\_y\\_sus\\_elementos.pdf](http://www.dgip.unach.mx/images/pdf-REVISTA-QUEHACERCIENTIFICO/QUEHACER-CIENTIFICO-2014-jul-dic/El_paisaje_sonoro_y_sus_elementos.pdf)
- Blacking, J. 1973. *How Musical is Man?* University of Washington Press, Seattle, U.S.A.
- Blacking, J. 1967. *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- Blacking, J. 2001. “El análisis cultural de la música”. En: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Eds. Cruces, F. y otros. Madrid, España: Editorial Trotta.
- Brabec de Mori, B. 2015. “Más allá del ‘punto de vista’: sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-antropomorfas”. En: *Sudamérica y sus mundos audibles, Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Eds: Brabec de Mori, B. Lewy, M. García, M. A. Berlín. Alemania: Gebr. Mann Verlag.
- Carneiro da Cunha, M. 1998. “Pontos de vista sobre a Floresta amazônica: xamanismo e tradução”. Revista *Mana*. Brasil.
- Fausto, Carlos. 1999. “Of Enemies and Pets: Warfare and Shamanism in Amazonia”. En: *American Ethnologist* 26(4):933-956.
- Feld, S. 2001. Capítulo 13: “El sonido como sistema simbólico: El tambor Kaluli”. En: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid, España: Editorial Trotta.

- Feld, S. 2013. “Una acustemología de la selva tropical”. *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 49, núm. 1, pp. 217-239. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Bogotá.
- Feld, S. 2015. *Acoustemology. Keywords in sound*. Estados Unidos: Duke University Press.
- Franco, J. C. 2005. *Taquinas y cantos de poder, La música de los Kichwas del Alto Napo*, Quito. Ecuador. Petroecudor - Fonakin.
- Garcés Dávila, A. (1992). “La economía colonial y su impacto en las sociedades indígenas: el caso de la Gobernación de Quijos, siglos XVI y XVII” En: *Opresión colonial y resistencia indígena en Alta Amazonía*. Editado por Fernando Santos Granero. Quito: Abya-Yala.
- García Jurado, A. 2015. *Mishqui Chullumbu, el pregonero de la cultura amazónica*. Revista Mundo Diners. Ecuador. <http://www.revistamundodiners.com/?p=4550>
- Gow, P. (1991) 2006. “Da etnografía à história: Introdução y conclusão: Of Mixed Blood - Kinship and History in Peruvian Amazonia”. Traducido por: Anna Maria de Castro Andrade, Jayne Hunger, Collevatti e Ugo Maia Andrade. Revisión técnica: Marta Amoroso e Jessie Sklair. *Revista Cuadernos de Campo*. Universidad de São Paulo. Brasil.
- Guss, D. M. 1994. *Tejer y Cantar*. Caracas. Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana.
- Hermida Salas, P. A. 2009. “Chamanismo y Etnoturismo: La venta de rituales de ayahuasca y la compra de sentidos en el Napo”. En *Antropología: cuadernos de investigación*. Quito, Ecuador: Escuela de Antropología. 1983-2013.
- Hesketh, J. 2006, “Premisas para conocer una cultura musical con el modelo de John Blacking”, *Revista Casa del Tiempo*. No.89. UAM. México
- Hobsbawm, E. 1988. “Inventando Tradiciones”. *Revista Historias* No. 19. México. Pp. 3-15. Traducción de Jorge Eduardo Aceves Lozano

- Ingold, Tim. 2000. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.
- Lemmens, B. 2015. “The shadow of a song. Musical change and Community tourism in the Ecuadorian Amazon”. Tesis de maestría. School of Oriental and African Studies. University of London. Mmus Ethnomusicology.
- Lewy, M. 2015. “El oído no-humano y los agentes en las canciones indígenas: ¿un ‘eslabón perdido’ ontológico?” En: *Sudamérica y sus mundos audibles, Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Eds: Brabec de Mori, B. Lewy, M. García, M. A. Berlín. Alemania: Gebr. Mann Verlag.
- Macdonald, T. 1984. *De cazadores a ganaderos, cambios en la cultura y economía de los Quijos Quichuas*. Ecuador: Abya-Yala.
- Martínez, I. 2009. “Eduardo Viveiros de Castro: De imaginación, traducción y traición”. México. *Revista UNAM*: 239-262, ISSN: 0185-. :  
[//revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/viewFile/15070/pdf\\_519](http://revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/viewFile/15070/pdf_519)
- Menezes Bastos, R. J. 2007. “Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: Estado da Arte”. *Revista Mana – Estudos de Antropologia Social* 13(2): 293-316. Rio de Janeiro. Brasil.  
<http://www.scielo.br/pdf/mana/v13n2/01.pdf> (30.07.2015).
- Muratorio, Blanca. 1998. *Rucuyaya Alonso y la historia social y económica del Alto Napo 1850-1950*. Ecuador: Abya-Yala.
- Myers, H. P. 2001. *Etnomusicología*. En: *Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología*. Madrid, España: Editorial Trotta.
- Oberem, Udo. 1980. *Los Quijos: historia de la transculturación de un grupo indígena del Oriente ecuatoriano*. Otavalo, Ecuador: Instituto Otavaleño de Antropología.
- Pereira de Tugny, Rosângela. 2011. “Reverberações entre cantos e corpos na escrita Tikmu'un”. *Revista Transcultural de Música*, núm. 15, pp. 1-27. Barcelona, España. Trans. Sociedad de Etnomusicología.

- Romero, R. 1990. "Musical Change and Cultural Resistance in the Central Andes of Peru". *Revista Latin American Music Review* 11(1), 1-35.
- Rouch, J. 2007. "Sobre las vicisitudes del yo: el bailarín poseído, el mago, el hechicero, el cineasta y el etnógrafo". En *Miradas cruzadas. Cine y Antropología*. Madrid: La Casa Encendida.
- Ruiz Mantilla, L. (1992). "Jumandí: rebelión, anticolonialismo y mesianismo en el oriente ecuatoriano, siglo XVI". En: *Opresión colonial y resistencia indígena en Alta Amazonía*. Editado por Fernando Santos Granero. Quito: Abya-Yala.
- Rulfo, J. (1953) 2006. *El llano en llamas*. Buenos Aires, Argentina: Booket.
- Sahlins, M. (1977) 2008. *Islands of History. La muerte del capitán Cook*  
*Metáfora, antropología e historia*. Traducción: Beatriz López. Barcelona. España. Gedisa.
- Schafer, R. M. 1976. "El mundo del sonido, los sonidos del mundo". *Revista El Correo: Una ventana abierta al mundo*. UNESCO.
- \_\_\_\_\_ 1977. *The Turning of the World*. Nueva York. Estados Unidos: Penguin Random House
- \_\_\_\_\_ 1993. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester. Destiny Books.
- \_\_\_\_\_ 2006. *Hacia una educación sonora*. Fistrito Federal. México: Teoría y Práctica del Arte.
- Seeger, C. 1970. "Toward a Unitary Field Theory for Musicology". *Selected Reports*. Los Angeles, Institute for Ethnomusicology of the University of California. 1(3): 172— 210.
- Seeger, A. 1987. *Why Suyá Sing. A musical Anthropology of an Amazonian People*. Inglaterra: Cambridge University Press.
- Seeger, C. 2015. "Intruducción: El oído etnográfico". En. *Sudamérica y sus mundos audibles, Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Eds:

Brabec de Mori, B. Lewy, M. García, M. A. Berlín. Alemania: Gebr. Mann Verlag.

Solano Mora, J. Freire, J. Wierhake, G. Alvarado C. 1991. *La Cultura Tradicional Indígena de la provincia del Napo*. Eds: Subsecretaría de cultura, AACTIN (Asociación de Artistas y Conjuntos Tradicionales de indígenas del Napo) y Fundación Friedrich Naumann. Ecuador.

Strathern, Marilyn. 2014. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. Sao Paulo, Brasil: Cosac & Naify.

Uzendoski, Michael. 2010. *Los Napo Runa de la Amazonía Ecuatoriana*. Quito. Ecuador. Ed: Abya-Yala.

\_\_\_\_\_ y Calapucha-Tapuy, E. F. 2012. *The Ecology of the Spoken Word: Amazonian Storytelling and Shamanism among the Napo Runa*. University of Illinois Press.

\_\_\_\_\_ 2015. “Voces y Narrativas de la Amazonía Ecuatoriana”. En: Taller Internacional: Saberes Ancestrales, Mercado y Competencia Auditorio Cotama de la Universidad de Otavalo. Ecuador.

<https://www.youtube.com/watch?v=5KGX2VT-hp8>

Ventura I Oller, M. 2008. “Chamanes amerindios: mediadores y traductores”. En: *Intelectuales, mediadores y antropólogos. La traducción y la reinterpretación de lo global en lo local*. Editores: Martínez Mauri, Rodríguez Blanco. Serie, XI Congreso de antropología de la FFAAEE, Donostia, Ankulegi Antropología Elkarte. 207-220. <www.ankulegi.org>

Viveiros de Castro, E. 2010. *Metafísicas Caníbales*. Buenos Aires. Argentina: Katz Editores, 2010.

\_\_\_\_\_ 2002 [2006]. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac-Naify.

- \_\_\_\_\_ 2004. “Perspectivismo y Naturalismo en la América Indígena”. En *Tierra Adentro, territorio indígena y percepción del entorno*. Editores: Surallés y García Hierro. Ed. Tarea gráfica Educativa. Lima-Perú.
- \_\_\_\_\_ 1979. “A construação da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. *Biblioteca Digital Curt Nimuendajú línguas e culturas indígenas sul-americanas*. <http://www.etnolinguistica.org/pessoa:abertura>
- Wagner, Roy. (1975) 1981. *La invención de la cultura*. Estados Unidos: Universidad de Chicago.
- Werner, H. U. 1993. “Tres instantáneas sobre el paisaje sonoro”. *Página del estudio de Música Electroacústica eMe*. Unidad académica de la Escuela Universitaria de Música. <https://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/werner.html>
- Whitten, Norman E., Jr. 1976. *Sacha Runa: Ethnicity and Adaptation of Ecuadorian Jungle Quichua*. Urbana: University of Illinois Press.
- Whitten, N. E. (1979) 2007. “Soul Vine Shamanism”. Ecuador. Sacha Runa Research Foundation Occasional Paper No. 5. Copyright © 1979. [http://polarfinearts.com/cgi-bin/cgiwrap/magician/html/cgi/PFA\\_2009/SVS\\_FILES/Soul\\_Vine\\_Shaman\\_NW.htm](http://polarfinearts.com/cgi-bin/cgiwrap/magician/html/cgi/PFA_2009/SVS_FILES/Soul_Vine_Shaman_NW.htm)
- Zirión, Antonio. 2010. “Trinh T. Minh-ha: Variaciones sobre la polifonía”. *Alteridades*, vol. 20, núm. 40, pp. 151-152. Distrito Federal. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.