

# La palabra ajena

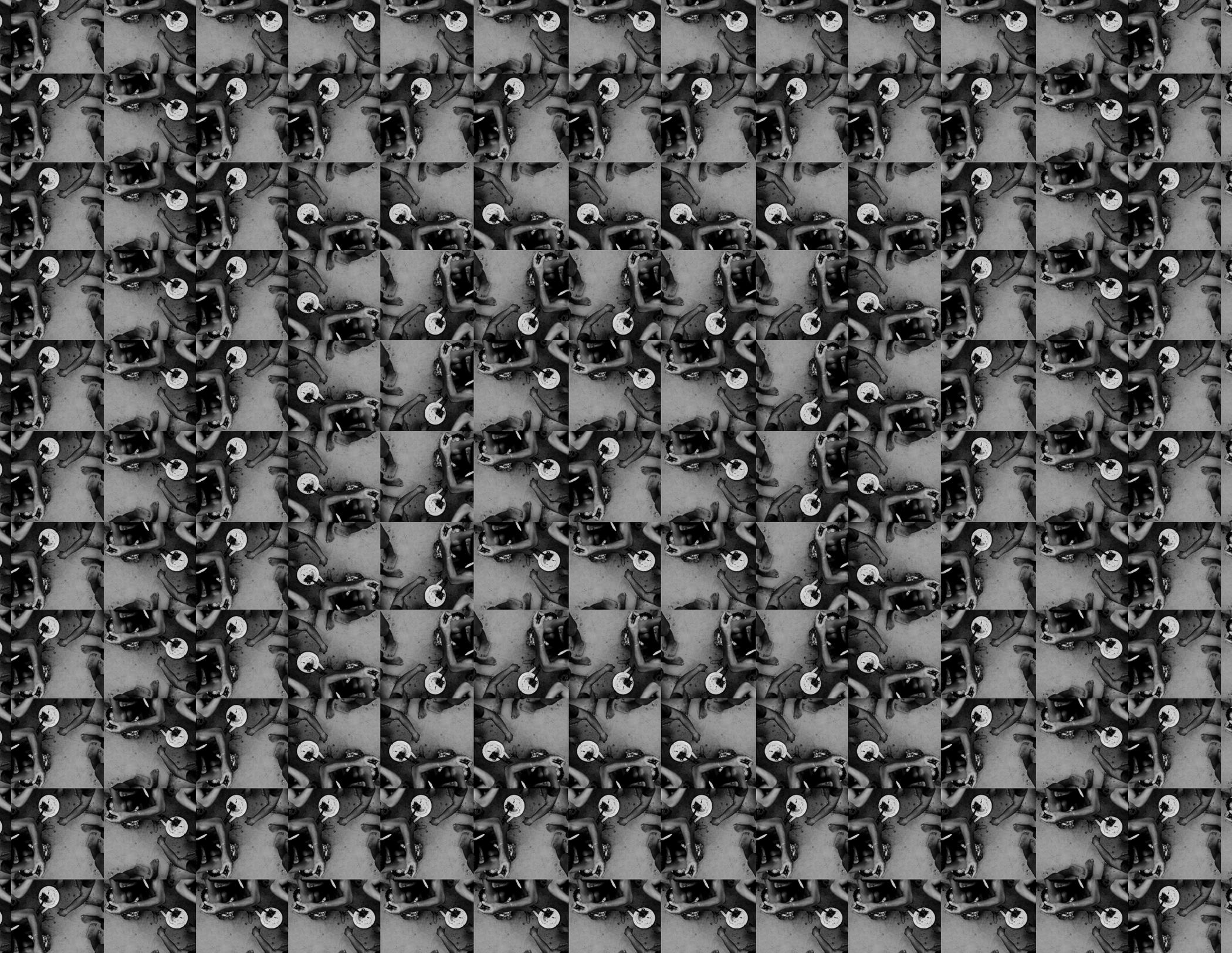
El otro como música y sus cantores



Eduardo Viveiros de Castro

Traducción:  
raúl rodríguez freire





# La palabra ajena

El otro como música y sus cantores



TÍTULOS ORIGINALES:

“A palavra alheia: o outro como música, e seus cantores”.  
*Araweté. Os deuses canibais* (1986). Eduardo Viveiros de Castro.  
Rio de Janeiro: Zahar / ANPOCS.

“O cogito Canibal ou Anti-Narciso”. *Araweté. Os deuses canibais* (1986).  
Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Zahar / ANPOCS.

Fotografías: Eduardo Viveiros de Castro

Este trabajo se realizó en el marco del proyecto IN400718  
“Primitivismo y locura: poéticas de las vanguardias”  
con el apoyo del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación  
Tecnológica (PAPIIT). DGAPA-UNAM.

Serie *Adugo biri* / 24  
DIRECTOR: Enrique Flores

Primera edición: enero de 2024

D.R. © 2023. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Ciudad Universitaria. Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510  
Ciudad de México, México

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS  
Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria  
Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, México

LABORATORIO NACIONAL DE MATERIALES ORALES  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA  
Antigua Carretera a Pátzcuaro, 8701  
Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta  
C.P. 58190, Morelia, Michoacán

ISBN (colección): 978-607-30-1797-8  
ISBN (volumen): 978-607-30-9473-3

Esta edición y sus características son propiedad de la  
Universidad Nacional Autónoma de México.  
Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio  
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

TRADUCCIÓN: raúl rodríguez freire

DISEÑO Y FORMACIÓN: Gamaliel Valentín González  
DISEÑO DE LA COLECCIÓN: Alter.Nativa Gráfica

Hecho en México

Eduardo Viveiros de Castro  
**La palabra ajena**  
El otro como música y sus cantores

**Traducción:**

**raúl rodríguez freire**



ESCUELA  
NACIONAL  
de ESTUDIOS  
SUPERIORES  
UNIDAD MORELIA



FILOLOGICAS

**LAN**  
**M[Editorial]**

*Inmortales mortales, mortales inmortales:  
viviendo la muerte de aquellos,  
la vida de aquellos muriendo.*

HERÁCLITO



Regresando de cazar, 1981.

araweté: os deuses canibais

dico, porém, vi-me forçado a desistir da viagem - caso precisasse receber novamente doses maciças de quinino (devido a uma reinfeção por falciparum de cepa resistente), era muito elevado o risco de surdez permanente. Assim, encerrou-se esta fase do trabalho junto aos Araweté. Desde então, não tive notícias de novas escaramuças com os Parakanã.

Meu trabalho entre os Araweté, assim, além de relativamente pouco demorado, foi acidentado e intermitente. Isto pesou sobretudo sobre meu aprendizado da língua Araweté. Os Araweté são praticamente monolíngües<sup>7</sup>, e portanto, nem meu razoável ouvido lingüístico,

(7) As crianças, que não o são, não o admitem, o que me impede de avaliar seu grau de competência em português.

nem o recurso à bibliografia especializada Tupi-Guarani, com pensaram a falta de uma exposição contínua e demorada ao falar Araweté, cuja prosódia é de ritmo muito rápido, com o predomínio de um vocalismo nasal e articulação leniente. Wagley (1977:20) dizia que sempre sentiu haver uma "névoa lingüística" (a linguistic haze) entre ele e os Tapirapê; suspeito, infelizmente, que entre eu e os Araweté houvesse algo mais denso. É difícil uma avaliação objetiva dessas matérias; tudo o que posso dizer é que, se cheguei a compreender a fala cotidiana dos Araweté - sobretudo, obviamente, quando eles falavam comigo - e se dispunha de recursos metalingüísticos para "aprender a aprender", não era capaz de entender os cantos xamanísticos sem o auxílio de glosas e repetições em ralenti. De um modo geral, não posso fornecer traduções detalhadas de períodos ou frases mais extensas; há um vasto conjunto de morfemas, aspectos verbais e marcadores retóricos cujo significado desconheço. Por isso, minha interpretação dos cantos dos deu

*La transposición de contradicciones reales en diferentes códigos —como si de tanto traducirlas fuese posible resolverlas— y la dolorosa sensibilidad del chamán ante las dificultades y artimañas de esos pasajes entre códigos que jamás son internamente equivalentes, ¿no es en esto lo que constituye el trabajo del traductor?*

MANUELA CARNEIRO DA CUNHA, "Chamanismo y traducción".

Originalmente, *La palabra ajena. El otro como música y sus cantores* corresponde al tercer y cuarto apartado del Capítulo VI de *Araweté. Os deuses canibais* (*Araweté. Los dioses canibales*), la tesis de doctorado de Eduardo Viveiros de Castro, escrita entre mayo y julio de 1984, y defendida en agosto de ese mismo año. Como libro, será publicada en Río de Janeiro por la editorial Jorge Zahar en 1986, gracias a que resultó seleccionada (de manera unánime) como la mejor tesis de doctorado en el primer Concurso de Tesis Universitarias y Obras Científicas, organizado por la Asociación Nacional de Postgrado e Investigación en Ciencias Sociales de Brasil, con apoyo del Banco del Estado de São Paulo, la Subvencionadora Estudios y Proyectos y la Fundación Ford. Prontamente se transformó en un libro de referencia de la etnología, dentro y fuera de Brasil. Como señala Beto Ricardo en el prefacio a *Araweté. Um povo tupi*

Reproducción página 40 de *Araweté. Os deuses canibais*.



da *Amazônia*, esta “monografía admirablemente bien escrita, que dio forma propia a los pueblos tupí dentro de la etnología sudamericana y mundial, se transformó en lectura obligatoria para los especialistas”.<sup>1</sup> El interés suscitado llevó entonces a que la editorial de la Universidad de Chicago publicara seis años más tarde una edición en inglés, titulada *From the enemy's point of view. Humanity and Divinity in Amazonian Society (Desde el punto de vista del enemigo. Humanidad y divinidad en la sociedad amazónica)*, aunque el prefacio de Viveiros de Castro está fechado en 1989, lo que da cuenta de que se trató de un proyecto de gran envergadura. El cambio del título indica de entrada que se está y no se está frente al mismo libro laureado unos años antes. En el nuevo prefacio leemos que se trata de una *modified version* de la tesis doctoral. Los cambios no se circunscriben solo a la búsqueda de claridad y fluidez textual. El tiempo, la conversación con colegas y, sobre todo, un regreso a los araweté en 1988 impuso modificaciones que buscaban corregir observaciones o interpretaciones defectuosas, así como también eliminar “pasajes excesivamente divagantes” y su no siempre necesario aparataje académico. Ahora bien, la edición de 1986 no era lo que se dice una tesis muy académica, por lo menos no en su forma. A la apuesta por una escritura poco convencional, se suma, como habrán percibido quienes la hayan leído, el hecho de que se trata

<sup>1</sup> Beto Ricardo. “Prefacio”. *Araweté. Um povo tupi da Amazônia*. Carlos Viveiros de Castro. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

de una edición facsimilar de un “original” escrito a máquina, como señala el mismo Viveiros de Castro, “por razones estéticas (ligereza y modernidad del elemento gráfico) y razones logísticas (dificultad para redactar las palabras en araweté, [además de] plazos editoriales)”. Pero eso no es todo. Las infaltables notas académicas aquí no iban al pie, ni al final, sino en medio de la página, inmediatamente después de la línea de texto que las marca. Ello con el fin de darles mayor realce, dada la importante función que, consideró entonces su autor, cumplían en el texto.

Se comprenderá entonces que la presente traducción no podría simplemente tener de base la edición de 1986, pero tampoco la de 1992, por lo que decidí tomar un camino intermedio: traducir de las dos, montando una traducción pensada para un o una lectora en español. De ahí que haya mantenido algunas de las notas que desaparecieron de la traducción inglesa, teniendo en cuenta su interés para un público latinoamericano, pero también las precauciones tomadas por el mismo Viveiros de Castro. Espero no haberle traicionado demasiado.

Por otra parte, la situación se complicó un poco más, al momento de considerar la transliteración de algunos términos. No pocas de las palabras en araweté y otras lenguas tupí guaraníes cambiaron de grafía entre una edición y otra, y volvieron a cambiar una vez más en *Araweté. Um povo tupi da Amazônia*, libro que reúne un número importante de las fotografías que Viveiros de Castro fue tomando a lo largo de varios años de su

trabajo etnológico con los araweté y que tiene su punto de inicio en la exposición *Araweté: visão de um povo tupi da Amazônia* en 1992. Ejemplo de ello es el llamado Canto del castaño, que ya había sido traducido al español, pero a partir de *Araweté. Os deuses canibais*, razón por la cual decidí traducirlo nuevamente, aunque teniendo en cuenta la versión de Iván García publicada en 2019, que tiene en cuenta la edición de 1986. A la traducción, he agregado algunos fragmentos de las primeras páginas del prólogo, para situar a quien la lea, a partir de lo que señala el propio autor, y dos epílogos, uno, “Clave de pronunciación de las palabras awareté”, tomado de *Araweté. Um povo tupi da Amazônia*, y otro, “Glosario de términos Araweté”, de *From the enemy’s point of view*, pero considerando la grafía de aquel libro, que es el último que Viveiros de Castro ha publicado sobre los awareté.

Cierro esta nota agradeciendo a Enrique Flores por la invitación a traducir este maravilloso trabajo. *La palabra ajena* no solo está en el centro de lo que con los años Viveiros de Castro llamará “perspectivismo amerindio”. Le entrega también a este una dimensión estética y política cuya potencia aún está por determinarse. Enrique es uno de los pocos que lo ha entrevistado, por lo que espero que este pequeño libro sea un aliciente para que alguien se anime a traducir lo que podríamos llamar: *Os deuses canibais. From the enemy’s point of view*.

*raúl rodríguez freire*  
*Viña del Mar, febrero de 2021*

# 1

## EL MATRIMONIO DEL CIELO Y LA TIERRA



*There are no others in eternity.*  
MAURICE BLOCH Y JONATHAN PARRY



Kañipaye-ru chamanizando, 1982.

Devorados y resucitados, los muertos se casan con los *Mai*, esto es, con los dioses, esto no significa que los vivos los pierdan; son los peones en una relación de intercambio que transforma a los *Mai* en aliados de la humanidad. En contraste con los tupinambá, que convertían a los enemigos en afines, para mejor comérselos, los *Mai* devoran a los enemigos, para mejor afinizarlos.

La “transformación en divinidad” que beneficia a los muertos es el resultado de este consumo y matrimonio con los dioses. Pero es progresivo o incompleto, este es un punto fundamental. Los muertos deben conservar alguna cualidad humana o, de lo contrario, no pueden servir de puente. Precisamente por eso no comen carne de almas recién llegadas al cielo: no se comen a los propios parientes. Solo los *Mai hete* lo hacen, aunque es muy posible que los antiguos muertos, que ya han olvidado a los vivos (así como estos también han olvidado a



aquellos), hayan sido completamente asimilados a la divinidad y, por tanto, se hayan convertido en caníbales.<sup>1</sup>

Esposas de los dioses, las almas de los muertos no son exactamente sus afines; constituyen una *relación*, no un término. Los muertos están allí para que los vivos y las divinidades se conviertan en aliados a través del matrimonio; estos son los dos partidos relevantes, unidos por la ambigüedad ontológica de los muertos. De manera ingeniosa, los araweté pusieron el canibalismo —esa “negación de la alianza”—<sup>2</sup> al servicio de la imposible alianza entre cielo y tierra.

A primera vista, la cosmología araweté parece contradecir la idea de que el otro mundo es un mundo sin otros —una idea que equipara el mundo del más allá con el fin de la afinidad y que, ya sea un sueño secreto o una *reductio ad absurdum* didáctica, estampa la escatología de tantas culturas humanas—. De manera similar a los antropólogos en este sentido (para

<sup>1</sup> Esto corrige lo señalado en la edición brasileña: Viveiros de Castro. *Araweté. Os deuses canibais*. Brasil: ANPOCS, 1986. 51), que los muertos convertidos en divinidades se comen las almas recién llegadas. Todos con los que retomé la cuestión en 1988 insistieron en que los *ha'ò we* celestiales no son caníbales. Es necesario distinguir entre los muertos que existen como muertos (los que aparecen en las canciones) y los que se funden en esa masa indiferenciada de la población divina y que no son exactamente *ha'ò we*, ya que ya no existen en la memoria del grupo. Los muertos celestiales que interesan a los vivos son los muertos recientes —por lo tanto, los muertos no son caníbales—.

<sup>2</sup> Hélène Clastres. *Terra sem mal: O profetismo Tupi-Guarani*. São Paulo: Brasiliense, 1978. 47.

usar una furtiva petición de principio lévi-straussiana),<sup>3</sup> tales sociedades afirmarían, directa o indirectamente, que la diferencia y la alianza son las condiciones necesarias de la vida social. En consecuencia, el Otro mundo, liberando a los hombres de la excesiva humanidad del intercambio, los devuelve finalmente al refugio seguro de lo Mismo. En este mundo, los muertos, finalmente absorbidos en su singularidad o disueltos en la generalidad, oscilan entre el incesto y el autocanibalismo, por un lado, y la bendita ausencia del deseo y la necesidad, por el otro. Mundos de extremos, en los que se suprime toda diferencia, ya sea porque las diferencias entretajadas en la vida se vuelven fijas e incommunicables, o porque se mezclan y se disuelven en un caos entrópico.

De un modo u otro, por exceso o ausencia de distancia, lo que el mundo de los muertos diseña es lo social al revés: una siniestra o dichosa identidad indiferente. Tal noción está muy extendida: entre los shavante,<sup>4</sup> los krahô,<sup>5</sup> los tukano,<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Claude Lévi-Strauss. *Tristes tropiques*. Paris: Pion, 1955. 264.

<sup>4</sup> David Maybury-Lewis. *Akwê-Shavante Society*. New York: Oxford University Press, 1967. 291.

<sup>5</sup> Manuela Carneiro da Cunha. “Eschatology among the Krahó: Reflection upon society, free field of fabulation”. Eds. S. C. Humphreys y H. King. *Mortality and immortality: The anthropology and archaeology of death*. London: Academic Press, 1981. 161-174.

<sup>6</sup> Christine Hugh-Jones. *From the Milk River: Spatial and temporal processes in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

los piaroa,<sup>7</sup> los xinguano;<sup>8</sup> pero también entre los merina, los dobu, los melpa, los gimí, en la India..., entre otros.<sup>9</sup> Quizás sea universal, a juzgar por la frecuencia con la que se evoca el célebre final de *Las estructuras elementales del parentesco*, esa Crítica de la razón (pura) sociológica que, tras llevar a los hombres al tribunal simbólico de la reciprocidad, les concedió el imaginario *sursis* del incesto póstumo. De hecho, parece que “no hay otros en la eternidad”.<sup>10</sup>

De hecho, existen otros en la eternidad araweté; además, es precisamente allí donde se encuentran. La afinidad se ha transportado a los cielos, o mejor dicho, a las relaciones entre el cielo y la tierra. La muerte permite salvar el gran abismo cosmológico. El canibalismo divino, al transformar a los

<sup>7</sup> Joanna Overing Kaplan. “Masters of land and masters of water: Cosmology and Social Structure among the Piaroa”. Manuscrito. London: School of Economics, 1981; “Dualism as an expression of difference and danger: Marriage exchange and reciprocity among the Piaroa of Venezuela”. Ed. K. Kensinger. *Marriage practices in lowland South America*. Urbana: University of Illinois Press, 1984. 127-155; Peter Rivière. *Individual and society in Guiana: A comparative study of Amerindian social organization*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

<sup>8</sup> Eduardo Viveiros de Castro. *Individuo e sociedade no Alto Xingu: Os Yawalapiti*. Tesis de Maestría. Programa de Postgrado en Antropología Social. Museu Nacional do Rio de Janeiro, 1977.

<sup>9</sup> Maurice Bloch y Jonathan Parry. “Introduction: Death and the regeneration of life”. Eds. M. Bloch y J. Parry. *Death and the Regeneration of Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 1-44.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 8.

humanos en divinidades, hace algo aún más importante: humaniza a los dioses, es decir, los socializa.

En contraste con lo que supuestamente es la norma escatológica,<sup>11</sup> el matrimonio y la procreación existen en el más allá araweté. Pero el modo sobresaliente de relación entre los dioses y los muertos tiene el tenor de la amistad (*apíhi-pihā*), y en este sentido, en efecto, no hay “otros” en el cielo. En realidad, nadie tiene mucho interés en cosas como los hijos celestiales de las almas u otros asuntos similares; lo que es pertinente son las relaciones de parentesco entre los vivos y los muertos, y las relaciones de afinidad entre los vivos y las divinidades. Hablando con propiedad, no hay muertos en sí mismos, sino solo para nosotros y para los *Mai*.

Por esta razón, el problema no es tanto el de descubrir el destino de la afinidad en el Más Allá o el de investigar las correspondencias analógicas entre el mundo de los muertos y el mundo de los vivos —reflexión, inversión, sanción o lo que sea—. El problema, más bien, es el de comprender la función cosmológica que cumple el canibalismo y la divinización de los muertos—. La relación entre los vivos y los muertos no es un problema especulativo para la razón araweté, sino práctico. Es en esta relación donde surge la afinidad: no en la tierra,

<sup>11</sup> Hay que relativizar, por tanto, la generalización un tanto apresurada de Sally Humphreys: “Death and time”. Eds. S. C. Humphrey y H. King. *Mortality and immortality*. 275.

donde es desviada y disfrazada por el dominio del sistema de amistad; ni en el cielo, donde la *ap̄ih̄i-pih̄ā* es también lo que cuenta (en realidad es un atributo de los dioses); sino más bien, entre estos dos mundos. Los dioses araweté son afines; no son comida —como los enemigos afines tupinambá—, sino comedores, caníbales en persona. *ire Mai rēm̄i-do r̄i*, “somos el futuro alimento de los dioses”; pero también seremos los dioses. La cosmología araweté es directamente una sociología, no una emanación fantasmal de la misma.

## 2

# EL CHAMANISMO Y LA MÚSICA DE LOS DIOSSES





Yuriñato-ro de espaldas a las ollas con tortugas, dado que los *Maï* han descendido y están comiendo. Es necesario mantener las distancias, porque son irascibles, 1982.

Los dioses y los muertos son *marakã me'e*, música o músicos. El modo de manifestación esencial de estos Otros es el canto, y su vehículo es el chamán. Un chamán es un *Maï de ripã*, “soporte de los dioses”, un *Maï decãka*, “vidente de los dioses”, un *ha'o we moñiña hã*, “cantador de almas” y, finalmente, un *me'e peyo hã*, un curador [*benzedor*] (literalmente, “que produce viento [con el movimiento del sonajero] sobre las cosas”).

Solo los hombres son chamanes. Las mujeres, aunque sueñan y ven a los *Maï*, no pueden interactuar con ellos —si se atrevieran a dibujar, es decir, a hablar con los dioses, estos les romperían el cuello—. Esto significa que solo los hombres pueden controlar la excorporación [*excorporação*].<sup>1</sup> Pero hay

<sup>1</sup> Cf. Viveiros de Castro. *Araweté. Os deuses canibais*. 479. La excorporación se relaciona con el estado de *kiyaha*, que refiere, “en el sentido material, lo no espeso, lo diáfano o transparente, lo amplio o abierto. En el sentido locativo, designa el exterior, el afuera [...] En el sentido fisioló-



algo más: solo los hombres son chamanes porque las relaciones dioses-humanos son concebidas bajo una óptica masculina: las mujeres son el objeto, ocupan el lugar de la muerte —son prenda de alianza, no parte de ella—. Ellas son la comida predilecta de los dioses, literal y metafóricamente. Por eso la “muerte ideal” es una mujer y la muerte es un movimiento femenino, en la medida en que ser devorada implica una posición pasiva. Los hombres pueden ir al cielo sin ser (estar) muertos y regresar (como los chamanes); o pueden quedarse en el cielo sin ser devorados (como los guerreros). Mientras vivan, a las mujeres no les queda sino callar en la tierra y, una vez muertas, ser devoradas en el cielo. Pero si las mujeres vivas no cantan —simplemente repiten las canciones *mara mi re*, ya puestas por un hombre—, las mujeres muertas cantan mucho, por boca de los chamanes.

No hay una iniciación o un “llamado” formal al chamanismo. Ciertos sueños, si son frecuentes, pueden indicar una vocación chamánica, especialmente los sueños con jaguares y con la “Cosa-Jaguar” celeste llamada *mo-peye mō*, “chamanizadora”. Pero un chamán es, más que un ser que sueña, alguien que fuma: *petĩ ã î*, “no-comedor de tabaco”, es la forma habitual de designar a un no chamán.

---

gico, designa el insomnio, la vigilia anormal. El estado de *kiyaha* sugiere así una excorporación, una translucidez que se produce por la salida del alma. La idea de ligereza [que conlleva la excorporación] también indica esto: el alma, como un globo sujeto por una cuerda fina a su lastre corporal, corre el riesgo de desprenderse y subir” [Trad.].

El tabaco es el emblema, el instrumento de fabricación y funcionamiento del chamán. El entrenamiento chamánico consiste en un largo ciclo de intoxicación por tabaco, hasta que el hombre vuelve transparente (*mo-kiyaha*) y los dioses “se acercan” (*iwahé*) a él. El tabaco es omnipresente en la vida cotidiana araweté, y todos fuman socialmente —hombres, mujeres, niños—. Los puros de 30 centímetros, elaborados con hojas secadas al fuego y envueltos en corteza de árbol tahuari, son un objeto social por excelencia. El primer gesto de recepción de un visitante es el ofrecimiento de una calada al cigarro de la casa, expresamente encendido para él, y después de una comida colectiva el tabaco corre de mano en mano. Nunca se puede rechazar un pedido de tabaco, y nunca se fuma solo, excepto en el chamanismo (pero allí se comparte el cigarro con los dioses). Quien enciende un cigarro tiene que compartirlo.

Si bien todo el mundo fuma, solo algunos hombres son “comedores de humo”: los chamanes. Una de las ocupaciones nocturnas favoritas de los araweté son las sesiones colectivas de embriagues por tabaco, que también sirven para ir “volviendo transparente” a los chamanes principiantes o candidatos. Noche tras noche, una buena parte del pueblo se reúne en algún patio para este propósito. El dueño del patio proporciona el tabaco, y algunos hombres son considerados como los *tenotã mō* de la sesión, es decir, los que recibirían las dosis más masivas del narcótico.

Las sesiones en que se “come tabaco” (“fumar” es literalmente “comer” tabaco), se realizan en la completa oscuridad, ya que el tabaco aborrece la luz, y puede destellar y caer como un rayo (*hapi*, como tantas cosas en la cultura araweté). La persona que fuma no puede sostener el puro; cada fumador debe ser servido por alguien más, especialmente por mujeres —esposas o *apĩhi*—, como ocurre con la cerveza fuerte. La persona que sirve constantemente a un hombre que se está iniciando hasta que se vuelve lo suficientemente transparente como para experimentar visiones chamánicas se llama *mo-petemo-hã*. Por regla general, esta es una mujer: la esposa o una amiga.

Muchas personas —incluidas mujeres y hasta chamanes experimentados— se embriagan en estas sesiones. Los “nuevos fumadores” (*petemo iiaho*, chamanes iniciados) dejan de “llenarse”<sup>2</sup> de humo solo cuando están a punto de desmayarse, “asesinados” por el tabaco. A medida que pasa el tiempo y corren los puros, se comienzan a escuchar gruñidos ahogados, toses y vómitos furiosos (se preparan caparazones de tortugas [*jabuti*] especialmente para esto). El ambiente recuerda a las fiestas de la cerveza [*cauinagens*], con la diferencia de que aquí nadie canta ni habla en voz alta; solo se oye la respiración trabajosa de la intoxicación. Los araweté en su conjunto

<sup>2</sup> *Mo-piri*, como se llama la administración del cauim a hombres y mujeres embarazadas llenas de semen masculino. *Piria* es la palabra para “embarazada”.

muestran una fuerte atracción por experiencias de este tipo: borracheras de cauim,<sup>3</sup> narcosis de tabaco. Les gusta mucho “morir” de estas cosas.

Pero el tabaco, si es un “asesino de personas”, también es un resucitador esencial. Su humo es una de las principales herramientas de los chamanes —es decir, de aquellos que por experiencia ya no mueren con la droga— para despertar a los débiles.<sup>4</sup> Es el humo del tabaco el que levanta a los muertos en el cielo. Esta sustancia, en definitiva, es un conversor ontológico “bidireccional”, que realiza pasajes entre la vida y la muerte y un conmutador entre diferentes dominios —Naturaleza-(Cultura)-Sobrenaturaleza, como en el mito de la creación de los animales—.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Cauim, que dejaremos en portugués, refiere, según el diccionario *Aurelio* a “bebida preparada con yuca cocida y fermentada [primitivamente, los indígenas la preparaban con anacardos, maíz, mandioca y otras verduras]”. Cf. Aurelio Buarque de Holanda Ferreira. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Río de Janeiro: Nova Fronteira, 1900.

<sup>4</sup> Cf. Charles Wagley, *Welcome of tears: The Tapirape Indians of Central Brazil*. New York: Oxford University Press, 1977. 191-192, 198-210, sobre idénticas sesiones colectivas de intoxicación por tabaco, con el objetivo de inducir el sueño entre los candidatos a chamanes Tapirapé; y sobre cómo resucitan los chamanes después de haber sido derribados por el Trueno: “Morimos y el tabaco nos regresa a la vida. Sin tabaco, el Trueno nos mataría”. Lo primero que los *Maĩ* le piden a un chamán es una calada de su cigarro.

<sup>5</sup> Cf. *Araweté. Os deuses canibais*. 224, pues leemos al respecto: “Antiguamente, los animales ‘creados’ fueron humanos. Durante una gran fiesta de cauim, la divinidad Ñã-Maĩ (dios-pantera, hermano de Mikora’i, hijo

Además del proceso de impregnación del tabaco, los chamanes novatos suelen probar *payikā*, semillas alucinógenas de *Anadenanthera peregrina*, que se asan y se mezclan con el tabaco de los puros. Esta droga es muy potente y capaz de hacer que el hombre más “ignorante” (*koā i*) se vuelva transparente y pueda ver a los dioses. Las mujeres nunca la consumen. El tabaco y la *payikā*, además de ser “diafanizadores” efectivos, son designados por expresiones que subrayan su carácter mortífero: “partir la cabeza” (*daci iwayara hā*), “llaves-de-martillos” (*dacikā hā*), “disolventes de la tierra” (*iwi ie hā*). Con todo, el uso de la *payikā* no es obligatorio ni está muy difundida. Los chamanes más antiguos afirman que no lo necesitan, porque los *Mai* ya han pasado definitivamente a “su carne”, y están, por así decirlo, imbuidos de divinidad.<sup>6</sup> Pero fumar siempre es fundamental.

Los chamanes principiantes deben abstenerse (*ikoako*) del sexo y de algunos alimentos: el armadillo gigante (“huele mal”), alimentos y condimentos extraños (sal, azúcar, aceite) y especialmente frutas crudas (comen plátanos tostados). Todas estas cosas, especialmente el sexo, “quiebran la transparencia” (*kiyaha hana*), “extinguen” al chamán haciéndolo “quedarse

de camarón [gambá]), vengándose de la muerte de su madre en las garras de Ñā nowí hā, la pantera monstruosa, los transformó a todos en los animales de hoy”.

<sup>6</sup> Esto no significa que los *Mai* no se revelen como seres reales, *hiro*, durante las sesiones chamánicas. Pero para los principiantes, los dioses siempre son *hiro*, es decir, completamente *exteriores*.

quieto” (*pitā*). La idea de ser “extinguidos” se refiere al hecho de que la piel de los chamanes principiantes brilla continuamente y da descargas como la anguila eléctrica (a los ojos de otros chamanes). Esta luminiscencia es atribuida al tabaco, que es una “cosa que ilumina”<sup>7</sup> y una “cosa de revelación-saber” (*me’e koā hā*). “Cosa de saber” es todo aquello que nos pone en contacto con los *Mai* —lo que incluye sueños, muerte y estados de shock debido a enfermedades y lesiones. Así, por ejemplo, una persona mordida por una serpiente venenosa es visitada por una “cosa de saber”, el *ha’o we* del animal; y aquellos hombres que escapan de la muerte por este accidente son candidatos a chamán (tipo *hewidi me’e*, que hacen llover).

Todo esto puede llevarnos a concebir al chamán araweté como un “wounded surgeon”, un enfermo-muerto que regresó, experimentó la excorporación y la controló. Pero esta noción no es muy elaborada, a diferencia de lo que se encuentra en otras sociedades —como la alto-xinguanas, por ejemplo—.<sup>8</sup> Tampoco se encuentra la idea de una “fabricación” o iniciación del chamán

<sup>7</sup> *Me é eepe hā*. Las colillas de cigarro nunca deben tirarse, o uno se perdería en el bosque. La misma creencia entre los Shipaya Cf. Curt Nimuendaju, “Fragmentos de religião e tradição dos índios Šipáia”. Trad. C. Emmerich y E. Viveiros de Castro *Religião e Sociedade* 7 (1981): 3-47. Originalmente publicado como “Bruchstücke aus Religion und Überlieferung der Šipáia-Indianer”. *Anthropos* 14-15,4-6 (1919-1920): 1002-1039: 12). Quizás esto implique que el tabaco sea algo que nos guía hacia la divinidad.

<sup>8</sup> Cf. Viveiros de Castro. *Individuo e sociedade no Alto Xingu*. 223-229.

por parte de un espíritu o deidad en particular. En general, no hay espíritus de familia o guardianes para los chamanes: existe una relación genérica entre cada chamán y todo el universo sobrenatural.

La única forma de especialización que encontramos residía en el hecho de que ciertos chamanes realizan preferentemente ciertos tipos de *peyos* [comidas ceremoniales] que involucran deidades específicas, y que algunos “no saben cómo” servir el cauim. Pero no se dio ninguna razón para ello; hay chamanes polivalentes y no necesariamente se trata de los más prestigiosos. Los criterios para evaluar la calidad de un chamán son esencialmente estético-teológicos: la belleza y complejidad de sus canciones; nunca se tienen en cuenta consideraciones de carácter instrumental o eficacia terapéutica.

Junto al tabaco, el otro emblema del chamanismo es el *aray*, el sonajero, que es, junto al arco y la faja [*cinta*], uno de los objetos técnicamente más elaborados de los araweté. Todo hombre casado tiene un *aray* en su casa. Puede ser utilizado por “no chamanes” como un instrumento para pequeñas curas, y para acompañar los cantos nocturnos de los hombres que, aunque no se les considere como *peye* (chamanes), ocasionalmente ven a los dioses. La capacidad chamánica es un atributo inherente al estado de la edad adulta masculina, no algo monopolizado por un rol especial. Esto es lo que indica la posesión del *aray*, por lo que todo adulto es un poco chamán, y toda unidad

conyugal una unidad chamánica. No existe un criterio claro de separación entre chamanes y no chamanes: hay hombres que no han cantado ni bendecido nada durante muchos años, otros que rara vez tienen visiones nocturnas, y algunos jóvenes que recién comienzan a cantar —todos ellos son “un poco chamanes”. Pero solo aquellos que cantan a menudo y desempeñan el *peyo* se conocen como *peye*. La habilidad chamánica es un atributo o cualidad inherente a la condición del hombre adulto, y no un rol social específico; esto es lo que marca la posesión del *aray*. Algunos hombres se dan cuenta de este potencial más plenamente que otros, y solo unos pocos tienen el estatus ideal de matador.

El *aray* es una pieza singular. Su forma es la de un cono invertido, estrecho y de base convexa, trenzado con férulas de arumã. Esta estructura interna está hecha por mujeres. En el interior se colocan trozos de la corteza del arbusto *jaracitã*. El cono trenzado se envuelve luego completamente en hilo de algodón, dejando la base, que es la parte superior, expuesta; entre éste y el cuerpo del sonajero se coloca un copo de algodón sin hilar, en forma de collar, ocultando los puntos de inserción de cuatro o más plumas de guacamayo rojo. Todo este acabado lo hacen los hombres. Cuando está terminado, el *aray* recuerda mucho a una antorcha olímpica o un artefacto teatral del mismo tipo. Los sonidos que emite no son adecuados para marcar ritmos fuertes, siendo sibilantes y algo confusos. Aunque hay

una variedad de movimientos que se pueden realizar con él, su forma de uso dominante no es la de un instrumento de acompañamiento, sino una herramienta mágica. Contrasta así con el *maraka'i* danzante, un simple objeto hecho de una pequeña calabaza, relleno de semillas o mostacillas de vidrio, que tiene la función subordinada de acompañamiento. Es posible realizar una danza *opirahê* sin el *maraka'i*; pero no hay manifestación chamánica sin el *aray*, y puede usarse sin cantar, como un instrumento eficaz en sí mismo.

El *aray* es el instrumento transformador por excelencia. *Aray iwe* “atrás del *aray*” o “dentro del *aray*”, es la explicación lacónica y evidente de cualquier pregunta sobre cómo, dónde y por qué se realizan operaciones míticas de resurrección y metamorfosis, consumo espiritual de alimentos por los dioses, terapias para el reasentamiento de las almas o de cierre del cuerpo. El *aray* tiene una interioridad esencial: es un receptáculo de fuerzas o entidades espirituales, un “captador de espíritus”; las almas perdidas de niños y mujeres son llevadas “dentro del *aray*” hasta su sede corporal; las almas secuestradas por el espíritu *Ayaraetã* permanecen dentro de su *aray*.<sup>9</sup> En este sentido, el *aray* es una especie de “cuerpo”, una envoltura

<sup>9</sup> Cf. *Araweté. Os deuses canibais*. 247. “*Ayaraetã* y un ‘comedor de miel’, pero de la naturaleza diferente de los *Maí* que bajan a la tierra para eso. Él es peligroso; cuando aparece debe ser asesinado por los chamanes; y su manifestación provoca una dispersión o escape (*iyã ihê*) del pueblo hacia bosque, para recoger miel” [Trad.].

—*hiro*— mística de cosas “sin cuerpo”; es la materialización y el soporte visible de las *ĩ*, las almas de los *Maí* y de la fuerza genérica del chamanismo, la *ipeye hä*, que reside y es activada por el *aray*.

Como el tabaco, el *aray* es una “cosa del saber” y algo que ilumina. Es, además, una cosa ígnea: relampaguea y quema la tierra, en manos de los chamanes y los dioses. Se dice que es un “contenedor de rayos” (*tatã ipe niro*), epíteto que lo convierte, además de cuerpo, en falo. El saco escrotal recibe la misma designación. Además, el sonajero, como ya hemos visto, es algo que una vagina “rompe”. Es, también, un emblema de la masculinidad: “señores del *aray*” se puede poner como correlato, ya sea del epíteto colectivo femenino *memi ñã*, “dueña de hijo”, o de la sinécdoque *hama me'e*, seres con vagina” (sus posibles recíprocos no se utilizan para designar la condición masculina). El sonajero corresponde entonces al niño o la vagina: el niño falo.

Por otra parte, se trata del único objeto de propiedad masculina que no puede ser heredado por nadie; después de la muerte de su poseedor, debe ser quemado. Parece ser así un objeto personal e intransferible, dotado de valores simbólicos profundos. Aunque es un cuerpo fálico, el *aray* parece sin embargo estar dotado de una creatividad mística de tipo femenino, diferente y complementaria a la creatividad biológica del tipo seminal masculino. No encuentro otra

razón para que este emblema de masculinidad sea tejido por mujeres (después de todo, los hombres trabajan con *itiriti* y tejen esteras), si no es para equiparar su fabricación con la concepción, un proceso que involucra diferencialmente a ambos sexos.<sup>10</sup> La forma en que las almas y otras entidades espirituales son capturadas y transportadas por el *aray* es tan misteriosa como la transformación que sufre el semen dentro del cuerpo femenino: “a través del sonajero” y “a lo largo de la madre”. Esta metáfora del falo, que tiene su cuerpo fabricado por mujeres y “vestido” de algodón por los hombres, corresponde quizás a la fabricación masculina del pene femenino, los labios de la vulva.

Como falo, el *aray* también sería un hijo hecho por mujeres para hombres. Entonces, no solo hay penes femeninos y semen femenino, sino que ahora nos encontramos con un hijo femenino. Un complejo proceso de intercambio simbólico parece operar entre los dos sexos, que solo puedo vislumbrar, pero que va mucho más allá de una simple “teoría patrilateral de la concepción”. Los tupinambá también tenía *aray*: “Ellos pusieron su fe en una cosa con forma de calabaza, del tamaño de una olla de medio litro. Está hueco por dentro, y le metieron un palo y le hicieron un agujero como una boca, llenándolo con

<sup>10</sup> Aunque las mujeres son las que tejen la estructura interna del sonajero, no deben agitarlo una vez que esté terminado; despierta a los dioses, quienes podrían matar a una mujer imprudente.

pedras pequeñas para que sonara. Ellos... lo llaman Tammaraka, y cada hombre tiene uno suyo”.<sup>11</sup> Los cronistas describieron estas maracas, periódicamente animadas por los poderes de los profetas errantes, como un receptáculo de espíritus que hablaban a sus dueños.<sup>12</sup> En particular, el dueño de un sonajero lo llamaba “hijo”, cuidándolo como a un humano.<sup>13</sup> Cada hombre tenía uno, como entre los araweté. Los cascabeles son para los hombres como los niños para las mujeres: dos figuraciones del Falo, como dirían los psicoanalistas. ¿Será porque los araweté “realmente saben” que los niños provienen de las mujeres, que las mujeres deben ser las que hagan estos “niños” para los hombres?

En cuanto a la faja (*ii re*, “pieza de adentro”), es usada por todas las mujeres después de la pubertad y, a diferencia de las piezas externas, tampoco puede ser heredada por nadie.<sup>14</sup> Como

<sup>11</sup> Hans Staden. *The true history of his captivity, 1557*. Ed. M. Letts. London, George Routledge & Sons, 1928. 148.

<sup>12</sup> Jean de Lery. *Viagem à terra do Brasil*. São Paulo: Martios/EDUSPP, 1972. 145.

<sup>13</sup> Andre Thevet. “Le Bresil et les bresiliens. Le françois en Amerique pendant la deuieme moitie du xvie. siècle”. *Bulletin Hispanique*. 1(1956): 117. Ed. S. Lusagnet.

<sup>14</sup> La ropa tradicional de las mujeres araweté está compuesta de cuatro piezas. La faja, consistente en una pequeña pieza tubular de lona gruesa de algodón de cerca de 25 centímetros de largo, que cubre el pubis y la parte superior de los muslos, ciñendo estrechamente a las mujeres, y dándoles un andar peculiar; una falda superior o externa (*tupāy piki*, “vestido largo”), de trama más abierta; una larga manta\* (*potinā nehā*, “pectoral”) para cargar a los bebés, pero que también es usada por las jóvenes sin hijos; y un paño de cabeza (*dači nehā*, “sombrero”), también

el *aray*, la faja también es un objeto de fuerte connotación sexual. El arco no está menos marcado bajo este aspecto. Su fabricación impone la abstinencia sexual del hombre, con lo que se subraya la naturaleza fálica del objeto. Más aún, la palabra para “arco”, *irapã* (que significa hoy “arma” en general: arco, escopeta, revolver), designa tanto los órganos sexuales masculinos, como los femeninos —cada sexo tiene sus “armas”, el pene y la vagina—. <sup>15</sup> Es interesante, por tanto, observar que

de forma tubular, y con la misma trama abierta de la falda y de la manta. Los vestidos femeninos son tejidos en telares simples —dos tallos de hojas de babasú asegurados perpendicularmente en el piso— y teñidas con achiote. Las mujeres consumen una gran cantidad de algodón; del mismo modo en que los hombres pasan buena parte de su tiempo fabricando y reparando sus armas, las mujeres dedican muchas horas del día al proceso de producción de los hilos de algodón para la fabricación de ropa y redes.

Desde pequeñas las mujeres usan la falda externa; a partir de los siete años, suelen llevar también la manta y a veces el paño de cabeza. La faja es impuesta a partir de la primera menstruación —una de sus funciones es absorber la sangre menstrual—, y nunca debe ser retirada en frente de otros hombres que no sean el marido o el enamorado y, aún así, solo para el acto sexual. Incluso entre las mujeres, las norma de pudor requieren que no se levanten sin estar usando la faja: en el baño colectivo, las mujeres se quedan por lo general agachadas, cuando están fuera del agua. Los hombres manifiestan un pudor similar al retirar el cordón del prepucio delante de otro: la desnudez para los araweté es, así, la ausencia de la faja femenina o del cordón peniano. [Esta nota ha sido elaborada a partir del apartado “O arco, o chocalho e a cinta”, en *Araweté, um povo tupi da Amazônia*, p. 56, (Trad.)].

<sup>15</sup> La oposición arco/sonajero es pertinente. El arco está fabricado íntegramente por hombres y presupone la disyunción sexual dentro de la pareja: durante el tallado y doblado de la pieza, el sexo está prohibido, con el

los tres objetos araweté de mayor elaboración, no solo técnica, sino también y simbólicamente, poseen una referencia a la sexualidad humana.

fin de evitar que la vagina rompa el arma, literal y metonímicamente. El sonajero requiere la colaboración técnica de la pareja, pero la actividad sexual posterior es una ruptura *metafórica* del *aray*: lo que se rompe es la comunicación con los dioses. No hay, sin embargo, restricciones sexuales durante el proceso de elaboración del *aray*.

Otras oposiciones podrían ser esbozadas. El arco se obtiene mediante la separación de un trozo de madera de una matriz maciza, el tronco de un *Tabebuia* [*ipê*], talado por el hombre. Es más corto, curvo y largo que la mayoría de los arcos indígenas brasileños. La madera era trabajada con herramientas de hueso y piedra (ahora, con hachas y cuchillos de acero) y aplanada con un formón de diente de agutí [*cotia*], lijada con una hoja áspera hasta quedar completamente lisa y, finalmente, cuidadosamente calentada en el fuego y doblada hasta lograr la forma adecuada. El sonajero, por su parte, es producido a través de la *composición* de una matriz dispersa (*itiriti cane*), generalmente recolectada por mujeres. El arco es el soporte (*hipã*) de las flechas, que son designadas por la doble sinécdoque *kano pepa*, “plumas de águila (real)”, aplicada incluso a aquellos que usan plumas de pavo.

El arco es el soporte de las plumas de guacamayo: su nombre probablemente se deriva de *arã*, “guacamayo” [*arara*]. El águila arpía es un pájaro masculino; muerto o capturado, es *propiedad de los hombres*, y sus plumas se utilizan únicamente en la fabricación de flechas; las mujeres que comen águila arpía dejarán de menstruar. Los guacamayos domesticados, la fuente de las plumas de los sonajeros, son siempre *propiedad femenina* y sus plumas entran en la fabricación de adornos para ambos sexos. Además, mientras que los guacamayos son el símbolo más llamativo de la aldea, un mundo femenino, las águilas arpías son símbolos del mundo celestial y masculino de los dioses. El *aray*, finalmente, es un instrumento protector y “centrípeto” —atrae e incorpora fuerzas—, y cuando se usa de modo centrífugo, se trata de dispersar las flechas ajenas. El arco, por su parte, es por definición un arma ofensiva y “centrífuga”. Por cierto, la naturaleza “femenina” del *aray* es indefectiblemente relativa y relacional.

No puedo resistir la tentación de sugerir una correspondencia entre el *aray* y el útero (*memi apo hã*, “envoltura del niño”), correlacionada con la ecuación explícita pene = labios menores. En este caso, tendríamos una oposición, por un lado, entre interioridad y concavidad creativa (sonajero, útero), y, por otro, entre exterioridad y convexidad agresiva (pene, labios).

Nótese la curiosa inversión entre la cubierta de algodón que encierra la herramienta chamánica, dejando solo el extremo superior ancho expuesto (de donde emergen plumas rojas protegidas por un collar), y la forma de tratar al pene masculino, dejándolo expuesto y descubierto a excepción del glande, que está protegido por el prepucio estirado que se ata con un solo cordón. Un pene metafórico, revestido con una ceñida “fajita” de algodón, el *aray* puede verse, finalmente, como el doble masculino de la faja íntima de las mujeres.

No discutí estas ideas con los araweté; dudo que les dieran su aprobación, incluso si pudiera formularlas de manera inteligible. Pero me parecen acertadas y sirven para preparar el escenario para una importante distinción, interna al género masculino, que retomaré: la noción de que el chamán y su sonajero ocupan una posición femenina en relación con el matador y su arco. Tal vez no sea casualidad que los tres objetos distintivos de mayor refinamiento en la cultura material araweté, objetos que además son bastante diferentes a sus análogos tupí

guaraníes, sean precisamente estos tres: el *aray*, el arco (*irapã*) y la faja femenina.<sup>16</sup>

\*

Con tal equipamiento, finalmente —tabaco y sonajero—, el chamán araweté es capaz de realizar diversas operaciones de prevención y curación, que son similares a las terapias chamánicas típicas de Sudamérica: fumigación con tabaco, soplo enfriador, succión de sustancias o principios patógenos —empleados en mordeduras venenosas y en la extracción de flechas alimenticias,<sup>17</sup> etc.—, y las operaciones de cerrar o cubrir

<sup>16</sup> En cuanto a la singularidad etnográfica del *aray* araweté, recientemente me encontré con información sobre un objeto muy similar perteneciente a otro grupo tupí guaraní. Tal objeto se puede ver en una acuarela de Hercule Florence (un artista que acompañó al Expedição Langsdorff de 1821-1829), que muestra un “Pueblo de los Apiaka”, una tribu central tupí guaraní que vive en el Río Arinos, Mato Grosso. Uno de los hombres representados en la acuarela lleva en la mano algo que Nimuendaju en “The Cayabi, Tapayuna, and Apiaca”. *Handbook of South American Indians*. Ed. Julian Steward. *The tropical forest tribes. Bureau of American Ethnology*. 3-143 (1948): 307-320, caracteriza como “una especie de cetro hecho con seis plumas de cola de guacamayo con la base cubierta de plumón”. Dado que los “cetros” son objetos que no son especialmente comunes entre los tupí guaraníes, y además teniendo en cuenta que ninguna otra información corrobora tal interpretación, sugeriría, dadas las notables semejanzas entre los dos, que este objeto es un sonajero de chamán del mismo tipo que el *aray*. Cf. Hercules Florence. *Expedição Langsdorff ao Brasil*. 3 (1821-1829): 76-79.

<sup>17</sup> Cf. *Araweté. Os deuses canibais*. 225: “Los peligros místicos asociados a ciertas especies de alimentos se refieren a otro sistema, el de las ‘flechas’ contenidas en la carne de tortuga y en la miel, el del ‘dolor’ contenido en el pescado y el cauim, y el del ‘espíritu’ del tapir y del ciervo”.

el cuerpo y de reconducir un alma perdida. Estos dos últimos se los lleva a cabo directamente con el *aray*, pues fumar es un accesorio. El cierre del cuerpo se realiza para evitar que entren sustancias o que salga el alma. El primer caso suele afectar a niños pequeños (protegiéndolos del semen, o del cauim); el segundo a personas muy enfermas, cuando luego la cobertura se asocia con la dispersión o retirada de los *Maí* que avanzan para recoger el alma.

La operación *imone*, que regresa el alma, es contraria a la operación de cerrar, o más bien, es anterior a ella; el chamán resitúa la *ĩ* y luego cierra el cuerpo del paciente para que no vuelva a escapar.

Creo que ya he mencionado que los mayores pacientes de los chamanes, ya sea por cierre corporal o *imone*, son los niños pequeños y las mujeres: los primeros porque tienen el alma mal asentada y el cuerpo abierto; las últimas porque son el objeto principal de la codicia los espíritus extractores de alma y de los *Maí*.

Los chamanes también son responsables de la muerte de los espíritus malignos. En este caso, se encuentran los *há'ò we*<sup>18</sup>

<sup>18</sup> El *-a'ò we* es la agencia espiritual, la manifestación activa de un ser ausente, su espíritu. Algunos animales también lo tienen o lo efectúan. Cf. *Araweté. Os deuses canibais*. 510. En este caso, el término siempre está marcado por el prefijo determinativo *b*, entrando en construcciones genitivas. Los animales ponzoñosos [venenosos] (cobras, arañas, etc.) deben tener su *há'ò we* [Trad.].

de carnes peligrosas, los de animales venenosos y los espíritus malévolos terrestres: *Áñĩ* y sus congéneres *Ayaraetã* y *Iwikatihã*.<sup>19</sup>

La muerte de estos espíritus antropomórficos (tapires y ciervos, pero también criaturas venenosas) siempre involucra a alguien más que al chamán. Este último, a través del sonajero y con la ayuda ocasional de los *Maí*, “amarrá” a los espíritus, haciéndolos tropezar y caer. Luego son asesinados mediante golpes, machetazos o disparos de flechas, dirigidos a un punto del suelo indicado por los movimientos del *aray*. Por lo general, la esposa del chamán o del paciente normalmente funciona como asistente y se encarga de matar.

Asistí a varias matanzas del *há'ò we* de arañas y mantarrayas, realizadas sin cantos chamánicos, y la captura y matanza de cuatro *Áñĩ* que penetraron en la aldea una noche de julio de 1981. Los *Áñĩ*<sup>20</sup> cantaron a través de la boca del chamán (que

<sup>19</sup> Aunque se dice que el chamán puede matar al Señor del Agua, todas las operaciones de reconducción de las almas robadas por ese espíritu no implicaban la muerte del raptor (*dapici*), sino solo el *imone há*, es decir, se consideraba que el chamán había “convencido” al alma de que abandonara la casa del Señor de los Ríos, engañándolo. Se dice que el chamán habla en voz baja, al oído de la extraviada *ĩ*, instándola a que lo siga. A veces, sin embargo, *Iwikatihã* bloquea la puerta de su casa y el chamán debe matarlo —a través del *aray*— para pasar con su carga.

<sup>20</sup> El canto de los *Áñĩ* mencionaba que habían corrido por el bosque y a lo largo del Xingu toda la noche, y habían matado a tres osos hormigueros; los *Áñĩ* llamaban al chamán “mi nieto”, y eran tratados de “abuelos”. Estas son las formas utilizadas entre los humanos y varios espíritus, terrestres y

alternó esta canción con otra que trajo a los *Maî* sobre cómo habían corrido toda la noche por el bosque y habían matado a tres osos hormigueros. La operación terminó con un vecino disparando flechas a los *Áñi* mientras se refugiaban en unas matas de sisales.

Pero la actividad más frecuente e importante de un chamán es cantar. El chamán, si es fumador y señor del *aray*, es porque eso le permite ser un soporte de los *Maî*, que cantan a través de su boca. Las canciones chamánicas son probablemente el elemento más complejo de la cultura araweté, siendo también la única fuente de información sobre el estado del cosmos y la situación de los muertos. Como señalé al inicio de *Araweté. Os deuses canibais*,<sup>21</sup> rara vez pasa una noche sin que al menos un chamán cante, excepto durante la epidemia de gripe y después de la muerte de Awara-hi, cuando el camino al cielo está cerrado:

---

celestiales. La excepción son los *Maî bete*, que utilizan términos de afinidad o el nombre propio del chamán.

<sup>21</sup> Cf. *Araweté. Os deuses canibais*. 21-80. “Desde que llegué a los araweté, y durante mi estancia con ellos, me sorprendió el violento contraste entre la vida diurna y nocturna de la aldea. Durante el día, “no pasaba nada” —sí, las cacerías, las pantagruélicas comidas colectivas, las interminables conversaciones en patios familiares al anochecer, el eterno trabajo del maíz—; pero todo de ello de manera descuidada, a la vez agitada y apática, errática, monótona, alegre y distraída. Sin embargo, todas las noches, hasta altas horas de la madrugada, oía salir del silencio de las casas conyugales una voz fuerte y solitaria, a veces exaltada, a veces melancólica, pero siempre austera, solemne y, a veces, para mí, algo siniestra. Eran los hombres, los chamanes, cantando la música de los dioses”.

los dioses no quieren ser contaminados con la enfermedad, y además nadie puede fumar con bronquitis —y sin humo no hay canto de los dioses—.

No hay ningún hombre adulto que no haya cantado al menos unas cuantas veces durante su vida y ninguno, por lo tanto, que no haya usado el *aray*. Pero los *peye* son los que cantan casi todas las noches. Normalmente una canción se genera de acuerdo con la siguiente secuencia: un hombre duerme, sueña, se despierta, fuma y canta, narrando lo que vio y escuchó en su sueño. A veces la canción incluye el descenso de los habitantes del cielo.

Esta secuencia revela una progresión de intensidad (que, sin embargo, no siempre se completa): cantar en su hamaca, cantar dentro de su casa usando tabaco y *aray*; y salir al patio, con bailes y cantos que manifiestan la llegada de los visitantes de la noche. Las sesiones en las que se chamaniza la comida o se devuelven las almas son de máxima intensidad, ya que el chamán sale de su patio y actúa sobre los objetos y las personas de la aldea.

La música de los dioses es el área más compleja de la cultura araweté. Única fuente de información sobre el estado actual del cosmos y la situación de los muertos celestiales, ella es el “rito” central de la vida del grupo.

*Maî maraka*, “música de las divinidades”, es una expresión que es tanto genitiva como posesiva. Las canciones pertenecen a los dioses: no se aprenden de otro chamán ni se las considera “compuestas” por el cantante. Cuando pregunté por primera vez

si podía grabar una canción, me dijeron que “la música no es nuestra, es de los *Maí*”; los hombres no tenían, por tanto, ningún papel en la decisión de esa pregunta. Cuando cometí el error de hacerle un comentario a un chamán sobre algo que había cantado, la reacción evasiva fue: “no canté nada, fueron los *Maí* quienes cantaban”. Tal exterioridad de la música divina se manifiesta de otras formas: las canciones de los chamanes fallecidos se recuerdan con frecuencia, pero rara vez se da el nombre del cantante. Esto contrasta con la “música de los enemigos” de los araweté, siempre vinculada al nombre del cantante-asesino. Este carácter extrínseco de las canciones chamánicas no significa, sin embargo, que los chamanes no sepan lo que están cantando o que no sean juzgados por la calidad de sus canciones.

Dicen que “el chamán es como una radio”. Con ello quieren decir que él es un vehículo y que el cuerpo-sujeto de su voz proviene de otra parte, no de él mismo. Los dioses no están “dentro de su carne” ni ocupan su *hiro*, esto es, su cuerpo.

Durante su sueño, el “excuerpo” del chamán (*hiro pe*) permanece en su hamaca mientras su *ĩ* sale y viaja. Pero es solo cuando su *ĩ* vuelve que el chamán canta. Cuando los dioses descienden a la tierra con él, siendo él quien “los hace descender” (*mo-eiyĩ, hiro eiyĩ*), descienden *en cuerpo*, no en su cuerpo.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Esto no siempre es fácil de distinguir. Así, por ejemplo, el movimiento *opiwani*, el golpe fuerte del pie derecho del chamán mientras baila encorvado y resoplando, es un signo de la presencia de los dioses en la tierra.

Un chamán escenifica o representa a los dioses y los muertos, narrando sus acciones y palabras, pero no los encarna en sentido ontológico. Es consciente de lo que está cantando y sabe lo que sucede a su alrededor durante la canción; por ejemplo, responde a las solicitudes de los espectadores de cerrar los cuerpos de sus hijos. Estas solicitudes se hacen al chamán, no a los espíritus. También puede aclarar puntos ambiguos de la canción, aunque solo lo hace con su esposa en casa; esto convierte a la esposa del chamán en una intérprete privilegiada de los mensajes de las canciones. Una vez, cuando le pregunté a una niña el nombre de la persona que había aparecido en la canción de un chamán, dijo que no podía saberlo, “ya que no soy su esposa” —aunque se sabía la canción de memoria—.

Las canciones chamánicas se prestan a variaciones jocosas y adaptaciones adventicias, siendo una gran fuente de metáforas empleadas en el discurso cotidiano. Pero una canción, en cuanto manifestación divina, no puede ser “reutilizada” por nadie. Las palabras de la canción se pueden repetir, pero la situación enunciativa original no. Los cantos de los enemigos —*opirahẽ*—,

En una ocasión en la que el chamán Yiniñato-ro “trajo” a una hija fallecida, marcada por un *opiwani* resonante, alguien comentó: “Iwane está haciendo que su padre golpee con fuerza” (su pie). El prefijo verbal que se empleó sugirió que la acción fue causada por participar en él, no es que Iwane hubiera “poseído” a su padre. La noción de posesión es ajena al pensamiento araweté; las almas pueden salir, pero no entrar en los cuerpos de otras personas.

en cambio, existen para repetirse en la misma situación; forman un repertorio *musical*, mientras que la música de los dioses es una sedimentación de un repertorio cosmológico. La *Maî marakã* es la materialización de una *singularidad* individual e histórica.<sup>23</sup>

Un chamán es evaluado según su timbre y estilo vocal y por la originalidad de sus cantos. Las voces profundas, fuertes y firmes son las más apreciadas. La gente presta atención a su control sobre el vibrado [*vibrato*] de su canto; característica de los cantos chamánicos, el vibrado no debe ser exagerado, o el cantante es despreciado como un “tembloroso” (*diriri me’è*). La voz fuerte y grave contrasta claramente con el estilo vocal femenino, que es una emisión en falsete agudísimo y en cuasi-sordina —así es como las mujeres repiten las canciones masculinas en general—.

El canto chamánico o de los dioses (*Maî marakã*) es un *solo* vocal, apoyado en el *aray*, que sigue un patrón fijo para todos los *peye*. Su estilo es marcadamente diferente de la música vocal que conozco de otros pueblos<sup>24</sup> y no suena muy

<sup>23</sup> Por esta razón, los araweté preferían escuchar mis grabaciones de *Maî marakã* en lugar de la música de *opirabê*. Cuando pedían que reprodujera cantos-danzas, el interés se centraba en lo que *no era* música: las voces de fondo, los comentarios, los ruidos, que permitirían recordar ese momento. Pero cuando se trataba de escuchar una grabación con canto chamánico, el interés estaba en poder ver cómo se actualizaba la emisión vocal —era ella misma la que respondía por la singularidad del momento—.

<sup>24</sup> Aparte del *Aray*, la maraca de la danza y la corneta *terewo* para anunciar a los cazadores, no hay otros instrumentos musicales entre los araweté.

melodioso para los oídos occidentales. Juega con intervalos microtonales y su ritmo es débilmente marcado, basado en la respiración del chamán al exhalar con fuerza, de tal manera que cada fase termina sin aliento, disminuyendo en volumen y fuerza. El contorno melódico general, por tanto, es siempre descendente.

Las canciones exhiben una estructura de versos u oraciones. Cada oración se abre con un breve estribillo, que generalmente no tiene significado léxico, pero que sirve para identificar la divinidad involucrada. Sigue una completa frase lingüístico-musical que termina con el mismo estribillo. Los versos forman bloques que se vinculan temáticamente; es común cambiar el estribillo en medio de una canción, introduciendo otro bloque temático y melódico. Los versos que nombran a un personaje en la canción se destacan como *papã* o *heniê*, “nombrar” o “pronunciar”.<sup>25</sup>

Conocen las flautas asuriní —que llaman “tacuara perforada” — y usaban un silbato de hueso de halcón o jaguar, cuya función desconozco. La distinción léxica entre “música” (*marakã*) y “canto” (*oñĩña*) me resulta, pues, oscura, pudiendo quizás diferenciar la melodía de la letra. Sin embargo, la recitación de la letra de un canto se designa simplemente como *mome’ò*, “contar”. El verbo *opirabê*, que significa “canto” en otros idiomas, en araweté denota el canto-baile colectivo del cauim y la guerra, más especialmente la danza; las canciones de *opirabê* se denominan “música de los enemigos” (*awi marakã*) o “música de los ancestros” (*pirowi ’marakã*).

<sup>25</sup> Cf. Anthony Seeger. *Nature and society in Central Brazil: The Suya Indians of Mato Grosso*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

Aunque se consideran extrínsecos a la persona que los emite, los cantos se evalúan por su originalidad. Ello se debe al hecho obvio de que ciertos cantos repiten frases, tropos y temas que ya se han cantado, por lo que todos reconocen implícitamente que hubo un proceso directo de imitación entre los chamanes. Si bien esto no desacredita la autenticidad ontológica de la canción, por así decirlo (un problema que nos alejaría mucho del tema), menoscaba sus méritos estéticos y el prestigio del cantor. Las innovaciones temáticas, cuando se realizan con destreza, son muy apreciadas. Un buen canto es aquel que reorganiza temas y tramas en nuevo arreglo enunciativo, y especialmente aquel que contiene expresiones cosmológicamente sobresalientes, retratando a los muertos en medio de situaciones específicas. Un canto original se dice *mara mi ri-ri*, esto es, aún no actualizado, o incluso *miri-pitã*, “bueno” (literalmente, “deseado por las personas”).

El repertorio retórico de los cantos es extenso, aunque relativamente cerrado. Utilizando el paralelismo como recurso estilístico básico, emplea metáforas características, alusiones míticas e imágenes ejemplares. Como un todo, los cantos chamánicos son una *fanopéia* —proyección de imágenes visuales sobre la mente, para usar una definición de Ezra Pound—, evocaciones vívidas, aunque elípticas, de situaciones visuales o sensoriales. Se utiliza un conjunto fijo de epítetos que recuerdan la poesía homérica o el kenningar

escandinavo (o, menos exóticamente, los cantos sagrados de los Mbyá-Guaraní): “los comedores de pequeñas tortugas” son humanos; “flores de los dioses” es una sinécdoque de mujeres celestiales con sus aretes; la “canoa fragante” es el vehículo del *Maí*, etc. Más de cerca, recuerda la poesía esotérica guaraní, la que, sin embargo, está más elaborada en esta proliferación de imágenes cristalizadas.<sup>26</sup>

Pero la complejidad esencial de los cantos chamánicos araweté reside en otro lugar: en el agenciamiento enunciativo allí establecido. Si bien la *música* de los dioses es un solo vocal, lingüísticamente es una polifonía donde varios personajes hablan en diversos registros de citas. Saber quién canta, quién dice qué a quién, es el problema básico. En general, el chamán no cambia su timbre o ritmo para indicar la entrada de una nueva “voz”; esta información depende, en parte del contexto interno, en parte del externo, y en parte de un procedimiento referido anteriormente, la inclusión de citas mediante la aposición de fórmulas del tipo “así habló X”. La música de los dioses es una narración de las palabras de otros.

Típicamente, el canto chamánico envuelve *tres* posiciones enunciativas: un muerto, los *Maí*, y un chamán. El muerto es el

<sup>26</sup> Leon Cadogan. *Ayú Rapyta: Textos míticos de los Mbyd-Guaraní del Guaird*. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidade de São Paulo. Boletim 227. Antropologia 5. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1959.

enunciador principal, transmitiendo citacionalmente al chamán lo que los *Maí* han dicho. Pero lo que los *Maí* han dicho es casi siempre algo dirigido al muerto o al chamán y que se refiere al muerto, al chamán e incluso a ellos mismos. La forma normal de cada oración es, por tanto, una compleja construcción dialógica. El chamán, por ejemplo, puede cantar algo dicho por los dioses, citado por el difunto, referente a él (el chamán) ... *quién* habla, entonces, son los tres: los *Maí*, el muerto y el chamán, uno dentro del otro.

En construcciones más simples, el chamán puede cantar lo que los *Maí* están diciendo sobre los humanos en general; en formas más intrincadas, el difunto puede decirle a otro difunto lo que una divinidad está diciendo acerca de alguna persona viva (alguien distinto del chamán).

La mejor manera de dar una idea de este sistema recursivo, y de situar la imaginística y el espíritu de la *Maí maraká*, es intentar traducir y glosar un canto. La siguiente entonces es una traducción libre y una presentación simplificada de un *Maí maraká* cantado por Kãni-paye-ro (literalmente, “padre de Kãni-paye”, una hija fallecida que, como veremos, es la enunciadora principal del canto) durante la noche del 26 de diciembre de 1982, fruto de una inspiración no asociada a ninguna ceremonia, pero que se transformó en un *peyo* terapéutico para su esposa, que tenía dolores en el pecho. En la traducción, las frases entre comillas dobles las pronuncian los muertos; aquéllas



entre comillas simples, el *Maí* y las que no las llevan, el chamán. Lo llamaré “El canto del castaño”, según la imagen focal que desarrolle, ya que no tiene nombre.



## El canto del castaño

### Bloque I - (estribillo y final en la forma “Nai dai dai”):

- (1) *Marīmō pa ne ia'i oho rarawōñi-ye?*
- (2) *Marī mō pa Maî ia'i oho rarawōñi-wōñi ika ye Modīda-ro?*
- (3) *Marī mō na ha Maî yiyehā-we ia'i iwā narawōñi-wōñi ye?*
- (4) *Ka Maî reka ia'i iwā narawōñi-wōñi neka ye, Ararīñā-no*
- (5) *Ka Maî reka ia'i oho rarawōñi-wōñi*

### Bloque II - (estribillo inicial y final en la forma kadīne-kāñi):

- (6) *Ka Maî reka ia'i iwā narawōñi-wōñi neka*
- (7) *Marī mō na ha Maî reka, Kadīne-kāñi, ia'i oho rarawōñi-wōñi?*
- (8) (Forte, alto) *Maî reka reka, Kadīne-kāñi, ia'i iwā narawōñi-wōñi, ka Maî reka reka*
- (9) *Ne raiyi pitā-mō ye Maî pie, Kadīne-kāñi ia'i oho cā wōñi mī*
- (10) *Da ki Maî reka pie, Kadīne-kāñi, dohā-ñā ki wi me'e i ki Maî reka*
- (11) *Marī mō na ha Maî reka, Kadīne-kāñi, ia'i iwā cā wōñi mī*
- (12) *Cā Maî reka ia'i iwā narawōñi-wōñi ye, i e Modīda-ro*

- (13) *He peti hēñā-mi-re meni i ki Maî ika*
- (14) *Cā Maî reka ia'i iwā narawōñi-wōñi reka, da hi ki Ararīñā-no*
- (15) *Cā Maî reka ia'i oho rarawōñi-wōñi reka*
- (16) *Cā Maî reka reka pie, Kadīne-kāñi, ia'i oho cāwōñi i ki Maî oyo*
- (17) *Ñane raiyidī pitā-mo ye Maî reka, ia'i oho cāwōñi mī*
- (18) *Marī mō na ha Maî reka, Kadīne-kāñi, ia'i iwā narawōñi?*

### Bloque III - (vuelta al estribillo I, tras una pausa):

- (19) *Marī mō pa ne ia'i iwā narawōñi ki'e ye?*
- (20) *Marī mō pa ne ia'i iwā narawōñi? He peti hēñā-mi-re meni i ki Maî*
- (21) *Marī mō pa ne ia'i iwā narawōñi ye? Ñane raiyidī pitā-mō ye Maî, odī-pie ye, i e Ararīñā-no*
- (22) *Marī mō na ha Maî toci oco awi-awi ika?*
- (23) *Marī mō pa ne ia'i iwā narawōñi, Maî? Eya eiaiyidī mara he rehe-we i ki Maî*
- (24) *Ne-rehe ye ia'i oho rarawōñi ye, Nai dai dai, adī-odī-odī ne'e me'e i ki Maî*

- (25) *Marí mō na ha Maí yiyehā-we ia'í iwā narawōñí-wōñí ye e Modīda-ro?*
- (26) *Marí mō na ha Maí ia'í iwā narawōñí ye? Kāñipaye-ro reme ye he a-o i ki Maí oyo (fuerte)*
- (27) *Ní te ki Maí rereka he rāñā itā ñā'ē ne (fuerte)*
- (28) *Ne re'eme ye he a-o i ki Maí oyo, Nai dai dai, he rāñā itā ñā'ē nehe i ki Maí (fuerte)*
- (29) *Aye yipe Maí he o iwarawí kipe kati (fuerte)*
- (30) *E-pirano eiaiyidí nehe i ki Maí, Nai dai dai, tiriba nehe tocí acó iwā i ki Maí*
- (31) *Marí mō pa ne ia'í iwā moiyi-moiyi ye?*
- (32) *Ka Maí reka ia'í iwā moiyi-moiyi ye*
- (33) *Marí mō na ha Maí ia'í iwā menti-menti, yowe'í-do? Eya eiaiyidí mara he rehe-we*
- (34) *Ceee yaací-dadí a re moneme oho o-mo-poí-poí, i ki Maí, Nai dai dai, ire rēmí-do rí dorocí oho mopoí-poí i ki Maí*
- (35) *Kadine-yo oho rewe, moneme, i ki Maí, eya caha tocí acó iwā*
- (36) *Ceee eripa dito haiyi mara he rehe-we, he rehe tíde Maí reka pie*
- (37) *Adí-odí-odí ki ne'e me'e, eya yaací-dadí he rehe, i ki Maí*
- (38) *Marí mō pa ne ia'í iwā narawōñí-wōñí ye?*
- (39) *Ceee, ñane rēmí-do rí dorocí oho o-mo-poí-poí*
- (40) *Marí mō pa ne icirí'i oho rarawōñí?*

- (41) *Kāñí nero-atā pitā-mō ye Maí ia'í iwā narawōñí*
- (42) *Marí mō pa ne icirí'i oho moiyi?*
- (43) *Marí mō na ha Maí he petí he petí momā-momā?*
- (44) *tre pirāñā hewo-hewo ye i ki Maí, Nai dai dai, tiridí-wikā-wi kā nehe icirí'i oho moiyi didí i ki Maí*
- (45) *Marí mō na ha Maí ia'í iwā narawōñí-wōñí?*

(A partir del último verso, la voz va muriendo poco a poco, repitiendo el refrán).



### Canto del Castaño

Este canto, con su economía de vocabulario, es una buena muestra del esquema enunciativo de un *Maî marakā*, además de dejar en claro cuál es la partida que se juega con los dioses. La enunciativa principal no se nombra en ningún momento — sería *Kāñi-paye*, una de las hijas del chamán fallecida en 1978, a los dos años de edad—. Siguiendo un formato de preguntas y respuestas que organiza todo el canto, ella se dirige a los dioses, a su padre, a un “abuelo” muerto (*Mođiđa-ro*) y a un hermano de su padre, *Ararĩñā-no* — la *ĩ* de este hombre, que estaría en el cielo junto con el chamán—. <sup>27</sup> Además de la niña, habla su “padre” muerto *Yowe’i-do*, que solo será nombrado en el verso 33, pero que ya habló en el verso 17. Este personaje, como el otro muerto mencionado en la canción (*Mođiđa-ro*), tiene parientes cercanos en la sección residencial del chamán. Así, el canto pone en escena a vivos y muertos de una familia restringida, localizada.

<sup>27</sup> Hubo algunos que no estuvieron de acuerdo con esta interpretación, sugiriendo en cambio que la niña muerta no se estaba dirigiendo al alma del hermano de su padre, sino al hombre mismo, que se encontraba durmiendo en una casa cercana. Asimismo, al menos una persona especuló que la chica que cantaba no era *Kāñipaye*, sino una hija clasificatoria del chamán que había fallecido hacía menos tiempo. “Solo *Kāñipaye-ro* y su esposa saben quién era”, me dijeron. Esto no significa que el muerto-enunciador no se pueda nombrar en el canto. Si bien no puede, como toda persona, autonombrarse, sí puede decir su nombre citando un enunciado ajeno. Después de una muerte reciente, el alma de la persona fallecida rara vez se nombra, ya que es el cantante principal; pero los dioses pueden decir su nombre, citado por el chamán, o el chamán puede citarlo.



Veamos el contenido de la canción, en una traducción libre. Traduzco *Maî* por “dios” o “dioses”, según el contexto, ya que las marcas numéricas son indirectas o inexistentes en araweté.

El estribillo de los bloques I y III no tiene significado; envía a los cantos de los *Maî hete*. El estribillo del bloque II es el nombre de una divinidad femenina, *Mujer-Canindé* (un guacamayo azul-amarillo), que da la impresión de funcionar como una “interlocutora” muda o abstracta de la niña muerta y el chamán, en esta parte. De hecho, ella no es un personaje del canto, sino un estribillo, incluso cuando se nombra en medio de ciertos versos: no impide que esta parte del canto se identifique como manifestando, de un modo que me resulta oscuro, esta divinidad. El bloque I presenta el tema:



- (1) “*Por que você empluma a grande castanheira?*”
  - (2) “*Por que os deuses estão a emplumar a grande castanheira, Modida-ro?*”
  - (3) “*Por que os deuses solteiros emplumam a face da castanheira?*”
  - (4) “*Eis aqui os deuses, a emplumar a face da castanheira, Ararĩñã-no.*”
  - (5) “*Eis aqui os deuses a emplumar a grande castanheira.*”
- 
- (1) “¿Por qué emplumas al gran castaño?”
  - (2) “¿Por qué los dioses están emplumando al gran castaño, Modida-ro?”
  - (3) “¿Por qué los dioses solteros empluman el rostro del castaño?”
  - (4) “He aquí los dioses, para emplumar el rostro del castaño, Ararĩñã-no.”
  - (5) “He aquí los dioses emplumando al gran castaño.”



Todas las frases del bloque I son pronunciadas por la niña muerta. El primer verso es una pregunta hecha a un *Maí*. Los oyentes solo sabrán que se trata de un alma femenina, específicamente la de la hija del chamán, a partir del verso 9; hasta ahí, nada indica que sea alguien distinto del chamán el sujeto de la enunciación. La imagen focal es la de un gran castaño celeste (*ia'i oho*) que los dioses decoran con plumas blancas del águila arpía, lo que hace que su “rostro” (hojas) brille a gran distancia. Los dioses están haciendo esto, conforme las interpretaciones que me fueron transmitidas, porque estarían “enojados” (*e'e*) con la niña muerta, es decir, ardiendo de deseo por ella. No llegué a entender relación entre el acto de emplumar (*-wõñi*) el castaño y ese deseo divino. Tal imagen es nueva, fue creada en ese canto, pero encontró aceptación y fue entendida por todos; asociados temas canónicos del discurso sobre el cielo: los castaños de Brasil (los árboles más altos del país araweté) y las águilas arpías.

El bloque II se introduce después de una pausa, que luego conduce a un aumento en el volumen vocal y la intensidad afectiva del canto, marcando la llegada de los dioses a la tierra:



- (6) “*Eis aqui os deuses a emplumar a face da castanheira, ei-los!*”
- (7) “*Por que assim fazem os deuses, emplumando a grande castanheira?*”
- (8) (Forte, alto) “*Cá estão os deuses, cá estão, emplumando a face da castanheira, cá estão os deuses!*” (bate o pé repetidamente).
- (9) “*Porque deseja sua filha, disse o deus, por isso ele disse: «Vamos emplumar a grande castanheira!»*”
- (10) “*Foi isto que disse o deus: «As pessoas não comeram a coisa», disse o deus...*”
- (11) “*Por que fazem assim os deuses? Por que disseram: «Vamos emplumar a castanheira?»*”
- (12) “*Eis aqui, veja os deuses a emplumar a face da castanheira, Modida-ro.*”
- (13) “*Acenda meu charuto jogado fora.*”
- (14) “*Eis aí os deuses a emplumar a face da castanheira, veja, Arar ñã-no.*”
- (15) (Forte, batendo o chocalho sobre o leito da esposa) “*Eis aqui os deuses emplumando a grande castanheira, ei-los.*”
- (16) “*Eis o que os deuses disseram: «Vamos emplumar a grande castanheira», eles se entre-disseram.»*”
- (17) “*Porque desejam nossa filhinha, por isso os deuses disseram: «Vamos emplumar a grande castanheira.»*”
- (18) “*«Por que fazem assim os deuses emplumando a face da castanheira? », disse o deus.*”

- (6) “¿He aquí a los dioses emplumando el rostro del castaño, helos aquí!”
- (7) “¿Por qué actúan así los dioses, emplumando al gran castaño?”
- (8) (*Fuerte, alto*) “¿Acá están los dioses, acá están, emplumando el rostro del gran castaño, acá están, acá están los dioses!” (*golpeando el pie repetidamente*).
- (9) “Porque desea a tu hija, dijo el dios, por eso él dijo: «¿Vamos a emplumar al gran castaño!».”
- (10) “Eso fue lo que dijo el dios: «Las personas no comieron la cosa», dijo el dios...”
- (11) “¿Por qué actúan así los dioses? ¿Por qué dijeron: «¿Vamos a emplumar al gran castaño?»”
- (12) “¿Helos aquí, mira a los dioses emplumando el rostro del gran castaño, Modida-ro!”
- (13) “«Enciende mi cigarro arrojado afuera», dijo el dios.”
- (14) “He aquí a los dioses emplumando el rostro del gran castaño, mira, Arariñã-no.”
- (15) (*Fuerte, batiendo el sonajero sobre el pecho de la esposa*) “He aquí a los dioses emplumando al gran castaño, helos aquí.”
- (16) “Esto es lo que dijeron los dioses: «Vamos a emplumar al gran castaño», se dijeron entre sí.”
- (17) “Porque desean a nuestra hijita, por eso los dioses dijeron: «Vamos a emplumar al gran castaño».”
- (18) “¿Por qué actúan así los dioses, emplumando el rostro del castaño?”

En este bloque, la situación enunciativa se vuelve más compleja. Los versos 6 y 8 van acompañados de un pie que golpea el suelo, indicando la presencia de los enunciadores en la tierra. El hablante de estos versos aparentemente sigue siendo la niña muerta, o una especie de síntesis del chamán y su hija. El verso 9 lo dice la niña y se refiere a ella misma: los dioses dicen (a ti, el chamán) que desean a tu hija (yo, que está hablando), habiendo dicho que es por tal deseo que están emplumando los castaños.

El verso 10 ofrece otro motivo para la ira de los *Maí*. La niña le dice al padre que los dioses dijeron que “no se han comido la cosa”, es decir, que aún no han sido invitados (por los humanos) a comer tortuga. En ese momento, estaban en marcha los preparativos para la caza colectiva de tortugas, pero aún no se había realizado ningún ofrecimiento de comida a los *Maí*. El canto de *Kāñi-paye-ro* envía así un mensaje general al pueblo. Los versos 11 y 12 son pronunciados por la niña. El primero es una pregunta abstracta; el segundo una deixis dirigida a *Modida-ro*. En el verso 13, la niña transmite la petición del dios a su padre de que le encienda su cigarro (el del dios). Este es un gesto de cordialidad, sugiriendo que el chamán debería ofrecer *su* cigarro al *Maí* (“mi cigarro” es en realidad el tabaco del chamán).

En ese momento del canto, el cigarro de *Kāñi-paye-ro* se había apagado y su esposa tuvo que encenderlo. El verso presenta una construcción en abismo: la petición del dios es una petición del chamán a su esposa a través de su hija. El verso 14 es similar

al 12. El 15 fue pronunciado mientras el chamán agitaba su *aray* sobre el pecho de su esposa, cerrando su cuerpo (*hiro ri*) después de haber restituido su alma. La frase fue dicha por la niña; sería *ella* entonces quien traía el alma de la madre de regreso: “*o-hi-mone*” —“Ella cargaba (el alma de) su propia madre”, fue la frase con que se interpretaron los movimientos del chamán y el verso 15—.

El verso 16 involucra a la niña recitando a su padre lo que dijeron los dioses. El verso 17 pone en escena otro enunciador. El que dice que los dioses dijeron que desean “nuestra” (*ñame* plural inclusivo) hijita no puede ser la niña, ni los dioses. Este es un ejemplo de un estilo de construcción lineal indirecto, similar al del verso 9 (a través del cual surgió una autorreferencia indirecta compleja), que indica que el enunciador es Yowe’ i-do, el fallecido “hermano” del chamán. Esta interpretación es retrospectiva y se basa en el verso 33 donde se nombra a Yowe’ i-do; hasta entonces, reinaba la ambigüedad. Los comentaristas fueron unánimes al declarar que la expresión “nuestra pequeña hija” no era una frase dirigida por el chamán a su esposa, como pensaba. Con la posible excepción de los versos 6 y 8, el chamán no ocupa el puesto de enunciador en el bloque II. Él cita citas: dice lo que su hija o su hermano dicen que los dioses dijeron. El verso 18 finalmente pone la palabra otra vez en “boca” de la niña.

El bloque III fue introducido por la “espalda” (*oyuki*) del estribillo I, luego de unos minutos de pausa, en los que el chamán, agachado, fumaba y golpeaba el sonajero:

- (19) “Por que você empluma a face da castanheira, de manhã?”
- (20) “Por que você empluma a face da castanheira?; “«Acenda meu charuto abandonado», disse o deus.”
- (21) “Por que você empluma a face da castanheira?; “Por desejar nossa filhinha, disse o deus a si mesmo, Arariñã-no.”
- (22) “Por que os deuses ficam assim, a errar suas flechas nos grandes tucanos?”
- (23) “Por que você, deus, empluma a face da castanheira, deus?.”  
“«Ande, ponha-passe sua filhinha para mim», disse o deus.”
- (24) “Por sua causa, realmente, se emplumam-se as castanheiras.”  
“«Não fui servido de coisa alguma», disse o deus.”
- (25) “Por que os deuses solteiros emplumam assim a face das castanheiras, Modida-ro?”
- (26) (Forte) “Por que os deuses emplumam assim a face da castanheira?.” “«Vou devorar o finado Kãñi-paye-ro», disse o deus.”
- (27) (Forte) “Assim o deus me levará, para cozinhar-me em sua gran panela de pedra.”
- (28) (Forte) “«Comeremos seu finado pai», os deuses disseram repetidamente”. «Vão cozinhar-me em sua panela de pedra», disseram os deuses.”
- (29) (Forte) “«Enfim, mais uma vez os deuses vão-me devorar do outro lado do céu», eis o que disseram.”

- (19) “¿Por qué emplumas en la mañana el rostro del castaño?”
- (20) “¿Por qué emplumas el rostro del castaño?”  
“«Enciende mi cigarro abandonado», dijo el dios.”
- (21) “¿Por qué emplumas el rostro del castaño?” “Por desear a nuestra hijita, se dijo el dios a sí mismo, Arariña-no.”
- (22) “¿Por qué los dioses se quedan así, errando sus flechas en los grandes tucanes?”
- (23) “¿Por qué, dios, emplumas el rostro del castaño?”  
“«Anda, pasa a tu hijita hacia mí», dijo el dios.”
- (24) “Por su culpa, realmente, se empluman los castaños.  
«No fui servido de nada», dijo el dios.”
- (25) “¿Por qué los dioses solteros empluman así el rostro de los castaños, Modida-ro?”
- (26) (Fuerte) “¿Por qué los dioses empluman así el rostro del castaño? «Devoraré al muerto Kãñi-paye-ro», dijo el dios.”
- (27) (Fuerte) “Así el dios me llevará, para cocinarme en su gran olla de piedra.”
- (28) (Fuerte) “«Comeremos a tu padre muerto», dijeron los dioses muchas veces. «Me cocinarán en su olla de piedra», dijeron los dioses.”
- (29) (Fuerte) “En fin, una vez más los dioses me devorarán del otro lado del cielo, he ahí lo que dijeron.”

- (30) “«*Peça à sua filhinha*», disse o deus, «*para nós dois irmos flechar os grandes tucanos*», disse o deus.”
- (31) “*Por que você unta de urucum a face da castanheira?*”
- (32) (Forte, batendo o pé) “*Cá estão os deuses, untado completamente a face da castanheira.*”
- (33) “*Por que os deuses iluminam (acendem) assim a face da castanheira, oh Yowe’i-do?. «Ande, passe sua filhinha para mim».*”
- (34) “«*Eeeeh! um comedor de pequenos jabotis espantou os grandes moneme!*», disseram os deuses. «*Nossa futura comida fez debandarem as grandes juritis*», disseram os deuses.”
- (35) “«*A plumagem das grandes araras-canindé-eternas, moneme*», disseram os deuses. «*Ande, vamos flechar os grandes tucanos!*»”
- (36) “*Eeeh! Quanto àquilo de «passar filha para mim», que disseram os deuses; para mim os deuses (desnecessariamente) disseram (tal coisa).*”
- (37) “«*Nada me foi oferecido, ande, (dê) pequenos-jabotis para mim!*», disse o deus.”
- (38) “*Por que você empluma a face da castanheira?*”
- (39) “«*Eeh! Nossa futura comida fez debandarem as grandes juritis!*»”

- (30) “«*Pide a tu hijita*», dijo el dios, «*para que los dos vayamos a arrojar flechas a los grandes tucanes*», dijo el dios.”
- (31) “¿*Por qué untas con achiote el rostro del castaño?*”
- (32) (*Fuerte, batiendo el pie*) “*Acá están los dioses, untando completamente el rostro del castaño.*”
- (33) “¿*Por qué los dioses encienden-iluminan así el rostro del castaño, Yowe’i-do? Anda, pasa a tu hijita hacia mí.*”
- (34) “«¿*Eeeh! ¡Un comedor de pequeñas tortugas espantó a los grandes moneme!*», dijeron los dioses. «*Nuestra futura comida espantó a las grandes palomas*», dijeron los dioses.”
- (35) “«*El plumaje de las grandes y eternas guacamayas azulamarillo [Arara-canindé], de los moneme*», dijeron los dioses. «*Anda, vamos a arrojar flechas a los grandes tucanes*».”
- (36) “¿*Eeeeh! En cuanto a aquello «pasa a tu hija», que los dioses dijeron, a mí los dioses (innecesariamente) dijeron (tal cosa).*”
- (37) “«¿*Nada me fue ofrecido. Anda, (da) pequeñas tortugas para mí!*», dijo el dios.
- (38) “¿*Por qué emplumas el rostro del castaño?*”
- (39) “«¿*Eeh! ¡Nuestra futura comida hizo desbandar a las grandes palomas!*»”

- (40) *“Por que você empluma a grande (árvore) iciri’i?”*
- (41) *“Por vontade de levar mulher para caçar, o deus empluma a face da castanheira.”*
- (42) *“Por que você unta (de urucum) a face da grande iciri’i?”*
- (43) *“Por que os deuses acabam com meu tabaco?”*
- (44) *“«Nossa terra é perfumada», disse o deus. «Assim que tiver untado a grande iciri’i, perfumar-nos-emos um ao outro (com a resina da árvore)», disse o deus.”*
- (45) *“Por que os deuses emplumam a face da castanheira?”*



- (40) “¿Por qué emplumas al gran (árbol) iciri’i?”
- (41) “Porque quiere llevar a una mujer de cacería, el dios empluma el rostro del castaño”.
- (42) “¿Por qué untas (con achiote) el rostro del gran iciri’i?”
- (43) “¿Por qué los dioses se acaban mi tabaco?”
- (44) “«Nuestra tierra está perfumada», dijo el dios. «Así que he untado al gran iciri’i, nos perfumaremos uno al otro (con la resina del árbol)», dijo el dios.”
- (45) “¿Por qué los dioses empluman el rostro del castaño?”



En este último bloque, el número de “voces” y la intensidad emocional del canto alcanzan su potencial máximo. Se produce un enfrentamiento directo entre los *Maí* y el chamán, y este último hablará *por sí mismo* unas cuantas veces.

Veamos. El verso 19 es la interpelación habitual de la niña a los dioses y subraya que es de día en los cielos, aludiendo al brillo del castaño emplumado bajo la luz de la mañana. La primera parte del verso 20 repite el 19; la segunda repite la situación del 13, ya que el cigarro del chamán se ha vuelto a apagar. El verso 21 trae dos voces dirigidas a dos destinatarios: primero, la niña interpela al dios; luego *Yowe'i-do* repite lo que dijo en el verso 17, pero ahora se dirige a otro hermano, *Araríña-no*.<sup>28</sup> El verso

<sup>28</sup> La amplia variedad de procedimientos cotacionales, así como el uso de diferentes verbos para “decir”, “hablar”, etc., no me es del todo clara. Esta variedad es sintáctico-semánticamente relevante y probablemente permite al oyente nativo interpretar con una mínima ambigüedad, en lo que toca al régimen de “voces”. Tuve que recurrir a glosas y comentarios extensos para descubrir la lógica del discurso citado, a fin de poder detectar “citas” sintácticas y casos de discurso indirecto. La construcción citacional que termina una proposición con “*i ki X*”, “así dijo X”, no es necesariamente una cita entrecomillada textualmente; lo mismo ocurre con la aposición de la forma “*X pie*”, “X habló”. A su vez, el morfema *mī*, que finaliza una oración, sigue la elocución precedente. Tomemos, por ejemplo, la traducción detallada del verso 17: *Ñane* (posesivo, la.pes.pl.incl.) *raiyi-di* (diminutivo-hija) *pitā-mō* (querer-debido a) *Maí* (dios) *reka* (estar) *ia'i oho* (castaño grande) *cā wōñi* (pluma exhortativa) *mī* (marc.citac.). En otras palabras: “Porque desean a nuestra hijita, por eso los dioses dijeron: Vamos a emplumar al gran castaño”. No está tan claro, por lo tanto, que se trata de un discurso indirecto aquí, sino antes de un *Yowe'i-do* intrusivo sobre por qué los dioses dijeron lo que dijeron (y que viene en un discurso

22 es interpretado (por los oyentes) como una pregunta que la niña hace a los dioses acerca de otros dioses.

El verso 23 comienza con la pregunta-motivo, luego transmite una orden de los dioses (usando una forma imperativa del verbo) al chamán, refiriéndose al enunciador, la niña, pues ella es el objeto de la orden. Los *Maí* instan al chamán a que les dé (*mara*, pasar a, colocar junto) a su pequeña hija. La primera parte del verso 24 es un discurso directo de los dioses dirigido a la niña; en la segunda parte la niña cita a su padre lo que reclaman los dioses: que no les han servido nada —es decir, tortugas—. Nótese que la inserción de este tema de las tortugas asimila este alimento a la hija del chamán: ambas cosas son demandadas por los dioses a los hombres, en la persona de *Kañi-paye-ro*. El verso 25 retoma el tema de los *Maí* solteros (por lo tanto, jóvenes), que codician a la pequeña

directo). En el verso 21, la construcción es inequívocamente en un estilo lineal indirecto: *Ñane raiyidi pitā-mō* (Por desear a nuestra hijita), *Maí, ođi-pie* (dios, reflejo de tercera persona.- diciendo) *ye* (part. enfática), *i e*, (dice) *Araríñā-no*. En otras palabras: “Por desear a nuestra hijita, se dijo el dios a sí mismo, *Araríña-no*” (Me tomé libertades con el número gramatical). El verso 9 es otro ejemplo de un estilo indirecto: “Porque desear a tu hija [del chamán], dijo el dios”. Esta oración solo podría interpretarse como una cita literal si los oyentes la toman como enunciada por el chamán, como el tema de la cita. Pero ese no es el caso: el postulado es que no es el chamán, sino el muerto, quien habla, por boca del chamán. La excepción que confirma la regla son los versos 27 y 29, cuando *Kañi-paye-ro* habla (esta nota no se encuentra en la edición inglesa) [Trad.].

hija del chamán<sup>29</sup> (después del baño de reanimación, los niños muertos se convierten en adolescentes), y la pregunta es dirigida por la niña a su abuelo Modída-ro.

El verso 26 revela finalmente la amenaza que se esconde detrás de todo el juego de solicitudes, preguntas y respuestas: uno de los *Maí*, nombrando al chamán y ya refiriéndose a él como “finado” (-*reme*), anuncia que va a comérselo. La hija del chamán es la que dice “el dios dijo” y quien, por tanto, cita el nombre de su padre-fallecido. A través de esta doble mediación, el chamán se nombra a sí mismo y anticipa su propia muerte.<sup>30</sup> Cantó este verso y los siguientes en voz alta utilizando el registro más bajo con una entonación macabra. En este momento, los oyentes (en mi grabación) mostraban un gran entusiasmo y el “auto”-nombramiento de Kãñi-paye-ro era sin duda el punto culminante del canto.

El verso 27 contiene por primera vez la voz del chamán como sujeto: es él quien dice que será devorado. En la primera parte del verso 28, la hija del chamán cita a los dioses, que dicen que se comerán a su “finado padre”; la segunda parte recupera

<sup>29</sup> Los niños muertos se convierten, después de frotarse la piel con jugo de *araci oho*, el baño resucitador, niñas o niños en la plenitud de su belleza y vigor. No hay almas de niños muertos en el cielo, solo hijos celestiales de los muertos, etc.

<sup>30</sup> En particular, ninguno de los muertos nombrados en la canción está designado como “fallecido” o como “*X-ra’ò we*”, sino como existente en el presente. El único “fallecido” es el chamán.

la voz del chamán, en un buen ejemplo del estilo indirecto. El verso 29 usa el mismo estilo: el chamán cita a los dioses y alude a las numerosas ocasiones en las que se encontró con este peligro. El “otro lado del cielo” (literalmente, “en la parte de atrás del cielo”; *iwarawî* es la forma poética para *iwã*, cielo) es el reverso del cielo visible, el rellano de los *Maí*.

El verso 30 trae la petición de que, si se cumple, garantizará la invulnerabilidad del chamán en el cielo. El *dios* citado por el chamán, ya no por su hija, le ordena a Kãñi-paye -ro que convenza a su hija de que vaya con él a “flechar tucanes”, una metonimia de llevarla “al bosque”, que a su vez es una metáfora de las relaciones sexuales que, como ya vimos, evoca el tema de la amistad sexual (*apîhi-pihã*).

Los versos 31 y 32 traen nuevamente la voz de la niña muerta. El tema de pintar el castaño con achiote [*urucum*], desdoblamiento de la emplumación, además de evocar un curioso tratamiento antropomorfo del árbol, introduce un motivo olfativo, el de las fragancias celestiales. Mientras cantaba el verso 32, el chamán dio un fuerte golpe con el pie y renovó los movimientos de *peyo* sobre su esposa (que estuvo todo el tiempo del canto sentada en una estera dentro de la casa, mientras su esposo caminaba, bailaba, fumaba y cantaba, también dentro de la casa). Como en el verso 15, la construcción deíctica alude a la presencia aquí y ahora de los dioses en la tierra y crea una impresión de ubiqüidad o interferencia cósmica, ya que los dioses están *aquí*,

pero, al mismo tiempo, también en el cielo pintando el castaño —como si ese momento el cielo y la tierra se superpusieran, dos imágenes conviven en la “tela” de la voz del chamán—.

La primera parte del verso 33 es una pregunta de la niña a Yowe’i-do; el destello del castaño es producido mágicamente por los dioses en su ira-deseo.<sup>31</sup> La segunda frase es una cita literal de lo que los dioses le están diciendo a Yowe’i-do. El verso 34 es pronunciado por la niña muerta, que cita los comentarios de los dioses, que se encuentran agitados y alertas: un ser humano (“devorador de pequeños tortugas”) se acerca y su presencia ahuyenta a los pájaros del monte que rodea la aldea de los *Maí*. La expresión “nuestra comida del futuro” es un motivo clásico: así llamaban los tupinambá a sus cautivos de guerra. El chamán, entonces, está en ese momento entrando en la aldea celestial y se confrontará con los dioses.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> O se refiere al brillo del plumaje de la arpía. La relación castaño-arpía es emblemática, y uno de los nombres chamánicos de esta ave es *ia’i iwā nehā*, “lo que reside al lado de la cara (follaje) del castaño”, nombre que a su vez es una metáfora de las flechas, y una imagen de la guerra. Toda la fanopeia de este canto caracteriza a los dioses como guerreros asesinos, y, al mismo tiempo, ardiendo por el deseo de la niña muerta.

<sup>32</sup> Hasta ahora, la escena del canto ha estado algo indefinida. El gran castaño estaría en cualquier parte del mundo celestial, cerca de la aldea de los dioses; la hija del chamán se comportó como un mensajero de lo que dijeron los dioses, mientras ellos aún no llegaban. Pero nada de esto es muy claro, y los índices espaciales de la trayectoria del chamán son vagos o deliberadamente confusos, como en el caso de que los dioses estén aquí, en la tierra, y allá, en el cielo. Los cantos de bendición [*benzimento*]

El verso 35 lo dice la niña, que cita a los dioses, que están invitándola a cazar tucanes, guacamayos y cotingas, pájaros con plumas que se usan en aretes y sirven como obsequios de los cazadores a sus *apibi*.

El verso 36 trae de vuelta al chaman como sujeto, y es decisivo en la trama. Citando lo que le dijeron los dioses, *Kāñi-paye-ro* señala (a nadie en particular) que tal solicitud es innecesaria. La glosa de los oyentes fue: “*Kāñi-paye-ro* le dijo a los *Maí*: ‘Pueden llevarse a *Kāñi-paye*, ella ya no me pertenece, es de ustedes, no vine aquí para recuperarla’”. El verso, en sí, es una especie de resumen elíptico de lo que pasó en el cielo, y no propiamente un diálogo entre el chamán y los *Maí*. Tal diálogo se subentiende. Aquí se revelan dos ideas centrales: la niña muerta pertenece a los dioses, no a su padre, pero los dioses reconocen el poder del chamán sobre su hija, por lo que tiene que reiterar que la está cediendo a los *Maí* —un acto que le garantiza invulnerabilidad en el cielo. El chamán acepta la “virilocalidad” de su hija, y los dioses lo aceptan como su afín.<sup>33</sup>

de alimentos suelen ser más específicos al detallar aspectos del desplazamiento espacial de la comitiva divina que desciende a la tierra.

<sup>33</sup> Y hay otro intercambio subyacente, que los comentaristas en ese canto han sugerido, pero que es aún más claro en otros. Como hemos visto, la canción de *Kipaye-ro* implicaba un *imone*, el reasentamiento del alma de su esposa, aunque, sin embargo, ello no era el foco principal del canto: otros *imone* tematizan esta reposición del alma con más detalle; la permanencia de la hija muerta en el cielo es el “pago” (*pepikā*) del retorno de la esposa del chamán, liberada por los dioses. Por lo tanto, no es casual-

Otro trato subyace a esta canción, que fue sugerido por los comentaristas, pero que es más explícito en otros cantos. La actuación implicó un *imone* para el alma de la esposa del chamán. En efecto, la residencia permanente de la niña muerta en el cielo es la contraparte (*pepi kã*) del regreso del alma de la madre, liberada por los dioses. La gran mayoría de los *imone* dan a luz a personas fallecidas, no simplemente porque sus almas atraen a los vivos, sino porque el chamán participa en un juego de “dar y recibir” con los dioses: mantengan a uno de los verdaderamente muertos y devuélvannos a uno de los vivos.

Durante una intensa tormenta eléctrica en febrero de 1988, escuché a este mismo chamán regañar violentamente a los *Maí*: se había ocupado de sus propios asuntos, comiendo agutí en su patio, pero si los *Maí* insistían en tronar y lanzar peligrosos relámpagos, él ascendería y recuperaría a Počibe (otra hija pequeña que había muerto hacía un año). “Kãñĩ-paye-ro está furioso con su yerno”, le comentaba la gente. Aquí podemos empezar a percibir qué es lo que ganan los humanos al ceder sus muertos a los dioses: vida.

---

lidad que la gran mayoría de los *imone* pongan en escena muertos en el canto chamánico; no solo porque las almas muertas atraen a las *ĩ* de los vivientes, sino porque el chamán parece jugar a este trato de toma y daca con los dioses: se quedan con el que está realmente muerto y devuelven al que está vivo. Téngase en cuenta que un alma muerta atrae hacia el cielo a un alma viva, pero solo los *Maí* tienen el poder de detenerla —solo los dioses matan—.

Estamos cerca del final del canto. El verso 37 es una solicitud arrogante de los *Maí* al chamán, quienes añaden a la demanda de su hija una solicitud de tortugas; aquí el cantor cita directamente lo que dicen los dioses de él. Desde el verso 38 hasta el final, las declaraciones de la niña se alternan con las declaraciones de los dioses y del chamán. El árbol *iciri'i* produce una resina muy fragante, que es utilizada por mujeres o cuartetos de amigos, y es el avatar del aroma celestial. El verso 41 es una declaración genérica y concluyente del chamán: responde a la pregunta sobre el tema del canto. Ya no se trata solo de su hija, sino de los humanos en general. “Querer llevar a su mujer a cazar” se refiere a tener sexo.

El verso 43 prepara el final del canto: los dioses han consumido todo el cigarro del chamán, su inspiración llega a su fin. El verso 44 permite vislumbrar por última vez la escena celestial: la niña le cuenta a su padre lo que los dioses le dicen sobre el perfume que impregna el mismo suelo que pisan. El verso 45 repite el tema inicial.

\*

Creo que, a pesar de mis limitaciones como traductor y comentarista, este canto del castaño nos permite percibir algunos rasgos fundamentales del canto chamánico, en cuanto a forma y contenido. Es el único ejemplo que tengo de un canto estructurado según el esquema de preguntas y respuestas; y, aunque lejos de ser el único en abordar el estatuto

amenazador de los dioses, marca con vigor el furor caníbal de los *Maí*. Otros cantos son más alegres, especialmente aquellos donde los dioses bajan, vestidos y felices, a comer. Y otros son mucho más complejos, en el régimen enunciativo, en la extensión y en el vocabulario, y no me atrevía a analizarlos en detalle, por ahora.

Los *Maí hete*, como los muertos, están presentes en casi todas las canciones, incluso en las pronunciadas por otras divinidades. Así, por ejemplo, un canto de reasentamiento del alma (*imone*) de un niño, que oí en marzo de 1982, tenía el siguiente arreglo: el estribillo identificaba la canción como siendo de, y enunciada por el Búho-convertido-en-divinidad, quien le contó al padre (vivo) del niño lo que dijeron los *Maí (hete)* respecto de lo que decía el *Iraparadĩ*, que es una especie de transfiguración celestial genérica de los enemigos y/o matadores. Otro canto *imone* lo pronunció la muerta Awara-hi, con un estribillo que mencionaba al Señor de los Periquitos (*Citãĩ*), y que tematizaba la misma problemática de canto del castaño: la muerta le decía al chamán (su hermano) que un *Maí* quería ir con ella al bosque, y que le pedía (a ella) que le pidiera permiso a su cuñado (es decir, el chamán).

Las almas de hombres y mujeres cantan. La única diferencia es que las almas masculinas tienden a hablar sobre la caza, la guerra y las batallas celestiales contra los espíritus caníbales. Las canciones de Iaracĩ siempre traen el alma de algún asesino, al



igual que los cantos realizados durante el *dokã* de cauim. Observé una frecuencia mucho mayor, tanto en las canciones producidas como en las recordadas durante mi estadía, de manifestaciones de almas femeninas (excluyo aquí el hecho de que la muerte de Awara-hi generó muchas de los cantos en los que apareció). Esto puede deberse al mayor rendimiento sociológico de un alma femenina desde el punto de vista masculino del chamán: ella trae a la primera línea la cuestión de la afinidad de dioses y humanos.

Los cantos producidos por los chamanes en las sesiones de reasentamiento de almas errantes no mantienen una conexión de contenido con el propósito de tal operación, en general —a diferencia del *peyo* de comida, en el que las divinidades que cantan o se mencionan son las relacionadas con el tipo de comida en pauta—. El *imone* es casi siempre la iniciativa del chamán, no del paciente; es el chamán quien, en un sueño, ve el alma de alguien (la mayoría de las veces una mujer o un niño), y luego va a la casa del paciente desprevenido y lo chamaniza. Incluso en los casos, por ejemplo, en los que un alma ha sido secuestrada por el Señor del Agua, lo que el chamán canta durante la renovación espiritual puede no tener ninguna relación con el problema de la captura. El canto, por tanto, es anterior y determinante en relación a la operación terapéutica.

Como se habrá notado, los muertos nombrados en el canto del castaño no se designan como “fallecidos” (sufijo *-reme*) o como *haò we*, sino como *presentes*, por su nombre propio o



conexión de parentesco. En el canto en cuestión, por cierto, el único “finado” era el propio chamán.

Tanto las almas muertas de mujeres como de hombres cantan o son cantadas por los chamanes. La única diferencia significativa es que las almas masculinas, cuando están sujetas al canto, se enfocan menos en situaciones de afinidad y motivos sexuales, preferentemente hablando de caza, guerra y lucha en el cielo contra espíritus caníbales peligrosos —distintos de los *Maî hete*—. Los cantos de *Iaraci*, el caníbal devorador de asaí, siempre envuelven como personaje algún alma de guerrero-asesino; y los cantos de bendición [*benzimento*] del cauim traen un alma masculina como cantador del cauim místico. Aunque no puedo decir esto con certeza, observé una mayor frecuencia, ya sea en los cantos actualizados durante mi estadía, o en los recordados, de manifestaciones de almas femeninas. Excluyo aquí el hecho objetivo, que fue que la muerte de Awara-hi, en marzo de 1982, generó una proliferación de cantos en los que se manifestó esta alma reciente. Esto podría explicarse por la mayor “actuación sociológica” de un alma femenina, desde el punto de vista masculino del chamán: ella plantea directamente la cuestión de la afinidad.

La muerte de Awara-hi también me permitió vislumbrar una función del canto chamánico, que consiste en comentar los acontecimientos actuales a través de la boca de los muertos. Así, en dos ocasiones, Yirñato-ro cantó el miedo de esta alma para

acercarse a él (su exsuegro), desde que lo veía, y a todos en la aldea, semejante a los blancos, armados con largas escopetas —y, de hecho, la primera y gran distribución de armas a los araweté fue un día después de la muerte de Awara-hi—. Nuevamente ella comentó en broma sobre el nuevo matrimonio de su viudo con una niña, hablando de la vulva desnuda de las diosas hembrar —y todos entendieron la referencia—.

Todos los chamanes activos del pueblo, a lo largo de 1982, trajeron el alma de esta mujer muerta: algunos eran sus “hermanos” (*apino*), otros, suegros, parientes, amantes, etc. Esto nos lleva a dos preguntas: *quién se manifiesta* y *quién canta* o hace cantar a los muertos. Al parecer, cada muerto aparece al menos una vez en la boca de los chamanes, en el período posterior al duelo y la dispersión de la aldea. Incluso los niños pequeños (cuando ya tienen un nombre) lo hacen. Algunos muertos en particular, sin embargo, insisten en cantar, y algunos reaparecen después de años de ausencia. Algunas personas muertas —especialmente los niños pequeños—, solo son cantadas por sus padres o parientes cercanos; otros lo son por todos los chamanes.

Aunque algunos muertos, me dijeron, nunca aparecen en las canciones. Todo esto se atribuye a la voluntad del difunto. Cuando dos o más almas aparecen juntas, pueden estar (o haber estado) en las más variadas relaciones de parentesco: padre e hijo (como en el caso del canto del castaño), hermanos, tío y sobrino, cuñadas, etc. Además de esto, es común que un chamán cante

a un muerto con el cual sus relaciones de parentesco no son importantes —o no son focalizadas—: de estos casos, el chamán puede servir como un puente a través del cual el visitante se dirige a un familiar: él es entonces el punto neutro del triángulo.

En resumen, no creo que haya regularidades significativas detrás de tales relaciones. Si la tendencia es que un chamán cante a los muertos de sus parientes, la fluidez misma de esta categoría le permite cantar a cualquier persona muerta. En consecuencia, los cantos chamánicos no constituyen un “culto a los ancestros”. Más bien existe una relación genérica entre los muertos y los chamanes. La “especialización” de ciertos chamanes en ciertos muertos parece ser un fenómeno similar a su predilección por ciertas divinidades, tipos de *peyo*, temas y figuras retóricas.

La causa inmediata de la manifestación de los muertos (individuales) parece más psicológica que ceremonial, ya que surge de una experiencia onírica. Esta experiencia, por supuesto, está sujeta a interpretaciones tanto del chamán como de los oyentes de sus palabras a menudo ambiguas, y los cantos son la sedimentación de experiencias socialmente dadas, pero esto está fuera de mi alcance. Tal vez deberíamos dejar las cosas donde los araweté las dejaron: quienes cantan son los dioses y los muertos, no los chamanes.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Se puede objetar que los rituales *peyo* para la comida, que involucran la llegada de dioses específicos, exhiben una restricción externa. Esto puede

El fenómeno de la persistencia de unos muertos y la ausencia de otros es, además, análogo a la cuestión de los criterios de elección de los homónimos muertos para cada aldea abandonada: parece ser una función de la importancia objetiva y subjetiva del fallecido. Nótese también que hay divinidades que rara vez se cantan o que nunca descienden a la tierra.

Sin embargo, dos rasgos caracterizan a cada canto chamánico. Primero, ningún canto se refiere al proceso en el que los dioses devoran a los muertos —las almas que salen ya se han “convertido en *Mái*” —. Segundo, un chamán solo trae de vuelta a los muertos que conoció mientras estaban vivos. La primera característica está asociada con el cierre del camino de los dioses durante la dispersión de la aldea, provocando el cese de los cantos; también indica que solo cantan las almas divinizadas. El acto de consumo crea una disyunción entre los muertos y los vivos: el canto del alma es la voz de alguien que ya está del otro lado del espejo, aunque todavía tenga lazos sociales fundamentales con la tierra. El segundo rasgo muestra que la participación de los muertos en el discurso del grupo dura lo mismo que la memoria

ser así, pero se aplica a los dioses, no a los muertos que ocasionalmente descienden con ellos. Además, varias veces no se realizaron *peyo* porque ningún chamán logró inspirarse la noche anterior: “Los dioses no vinieron”. De todos modos, no conozco la relación exacta entre sueños y cantos; lo cierto es que el chamán no sueña el canto; más bien, canta el sueño, es decir, lo interpreta, en ambos sentidos del término. Además, sé que los chamanes a veces pueden cantar sin haber soñado, induciendo visiones y habla a través de la ingestión masiva de tabaco.

experiencial de los vivos. Un alma difunta solo recuerda a quienes lo recuerdan y solo se revela a quienes lo vieron vivo. A medida que sus contemporáneos se unen gradualmente a ellos, los muertos se disuelven en la generalidad del estado divino; por lo tanto, no son ancestros. El canto chamánico pone la temporalidad individual —el movimiento que lleva a cada persona a su muerte— al servicio de una conexión sincrónica entre las dos mitades del cosmos, separadas en diacronía: cielo y tierra, dioses y hombres, los “que se fueron” y los que se “abandonaron”. La ausencia de los muertos es la garantía de la presencia de los dioses en el aquí y el ahora, y el medio para hacerlos parte de la sociedad. La transformación en divinidad que beneficia a los muertos no pretende ancestralizarlos, sino alcanzar una afinidad con los dioses.

Si el chamán es un *Maî decâka*, un “reflector de la divinidad”, es porque todo el sistema se articula como un juego de imágenes, como decían Hubert y Mauss respecto del sacrificio.<sup>35</sup> El discurso chamánico es un juego vertiginoso de citas de citas, reflejos de reflejos, ecos de ecos, una polifonía interminable donde quien habla es siempre otro que habla de lo que otros dicen. La palabra ajena solo puede ser aprehendida *per speculum in aenigmate*, para citar a un maestro de las citas,

<sup>35</sup> Henri Hubert y Marcel Mauss. “Essai sur la nature et fonction du sacrifice”. Marcel Mauss, *Œuvre* I. Paris: Minuit, 1968. 305.

J. L. Borges, citando, a su vez, a León Bloy citando a S. Paulo,<sup>36</sup> que hablaba de lo que no se veía, ahora, sino en enigma y a través de un espejo.<sup>37</sup>

Es así como la palabra del chamán establece una diferencia constante y deslizante entre las voces que se refutan en su propia voz, que aparece como un “*relais*” más en la larga cadena enunciativa. Así como una persona nunca puede pronunciar su propio nombre sin citar a otra, el chamán nunca puede hablar sin que sea a partir de lo que otros le están diciendo; cuando habla por sí mismo, es como tema del discurso de los demás, como una potencial víctima caníbal. Él existe en la esfera del discurso de otra persona; sus palabras, a su vez, serán recitadas más adelante. Incluso si el cantor rara vez se identifica con las canciones, es responsable de la información contenida en ellas. “Fulano de tal (un alma) dijo así y tal (algo que dijo un *Maî*), ese chamán dijo”, dice la gente. Siempre es alguien en particular

<sup>36</sup> 1 Corintios, 13:12. Reina Valera, 1960.

<sup>37</sup> Y es quizás en este mismo sentido que se puede interpretar el principal atributo del Chamán Wayâpi, Cf. Dominique Gallois. “O paje wayâpi e seus ‘espelhos’”. *Revista de Antropologia*. 27-28 (1985): 179-195), *waruá*, que los indios traducen como “espejo” —y que reifican en un objeto místico de tipo visual, mientras que el juego reflexivo del chamán araweté se expresa principalmente en el eco vocal del canto citado—. Este espejo Wayâpi es una especie de “retrovisor” —algo que permite ver lo que no es visible de frente, sin mediación—. Por el contrario, los chamanes tapi-rapé utilizan espejos para ahuyentar a los espíritus. Cf. Charles Wagley. “Xamanismo Tapirapé”. Ed. E. Schaden. *Leituras de etnologia brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976. 236-267).

quien habla,<sup>38</sup> pero nunca es el particular quien habla. Así como es paralizante iniciar algo y afirmarse como agente de una acción que concierne y acuerde a otros,<sup>39</sup> es igualmente difícil decir algo que no haya sido dicho por otra persona. Por eso, si los *tenotã mō* son indispensables —o nadie comenzaría nada— los chamanes también lo son —o nadie “diría” nada—. En resumen, esta es la razón por la que sugiero que el lugar de la jefatura política en la sociedad araweté tiende a ser más compatible con la posición del chamán que con la del guerrero: el líder de la aldea y el chamán son los que están a cargo de las acciones y palabras de los demás.

Entonces, si la posición de liderazgo de la aldea se basa en el liderazgo de una familia extensa, y si esta posición implica una referencia al mundo femenino, la posición del chamán también mantiene una relación fundamental con el grupo doméstico. Todo hombre casado tiene un *aray*, el objeto emblemático que es fruto del trabajo de una pareja. El interior doméstico es el “templo” chamánico por excelencia. La esposa del chamán es su principal asistente e intérprete, quien vela para asegurarse de que su cigarro esté siempre encendido, sigue sus pasos, interpreta sus canciones, baila con él durante la dispersión de las flechas que alimentan y lo asiste en la peligrosa bendición de la miel. Cada localidad residencial tiene al menos un chamán

<sup>38</sup> Cf. *Araweté. Os deuses canibais*. 32-35.

<sup>39</sup> Cf. *Araweté. Os deuses canibais*. 230-249.

importante, y podríamos decir que el *aray* de cada grupo doméstico están [como disponibles] para el sonajero y la voz del chamán principal, así como cada casa está [como disponible] para la casa matriz de la localidad residencial.

La correspondencia ciertamente no es perfecta: por ejemplo, algunos líderes de familias extendidas no son chamanes, y algunas secciones de tipo ‘horizontal’ tienen más de un chamán. Sin embargo, sugeriría que la unidad chamánica es la pareja, no el individuo, y que la proliferación de chamanes entre los araweté indica que esta unidad es una función que unifica la colectividad —notablemente en la posición representativa del chamán en los ritos alimenticios, donde él encarna la función del “dueño” del alimento en relación con los dioses—, pero que, al mismo tiempo, también trabaja para su dispersión—. Un chamán, su esposa y sus hijos son el embrión potencial de un grupo local.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> La importancia de la unidad conyugal en el chamanismo es atestiguada por otros grupos tupí guaraníes: Tapirapé. Cf. Wagley. “Xamanismo tapirapé”. 255-259; Guaraní, Cf. Nimuendaju, *Los mitos de creación y de destrucción del mundo como fundamentos de a religión de los Apapokúva-Guarani*. Trad. J. Barnadas. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 1978. 51-105; Tenetehara (caso de la esposa de un hechicero), Cf. Charles Wagley y Eduardo Galvão. *Os índios Tenetehara (Uma cultura em transição)*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961. 126, para estos mismos pueblos, la relación entre el chamanismo y el liderazgo de una familia extensa o facción es clara. Pero no creo que ya se haya considerado esta relación entre el chamanismo y la pareja, lo que no parece relevante para otros pueblos de América del Sur.

Incluso si el chamanismo araweté es un atributo exclusivamente masculino —la mujer, como se acaba de señalar, es una mera asistente o una paciente—, tal posición, en comparación con la del guerrero-asesino, es relativamente femenina. Esto se debe no simplemente a su conexión con la estructura doméstica, sino a la naturaleza misma de la relación del chamán con los dioses.

La condición de chamán no asegura un destino póstumo privilegiado, al contrario de la mayoría de los otros grupos tupí guaraníes. Los chamanes serán devorados como todos o casi todos los seres *humanos* y los hombres *que no son asesinos*. La única peculiaridad de los chamanes muertos es que sus espectros exhiben el rasgo del canto, pero esto parece ser un fenómeno marginal (y, aun así, evidencia el lado terrestre de la persona).

El chamán naturalmente tiene algo de guerrero. Arriesga su vida entre los caníbales celestiales; solo su condición masculina lo salva de ser desencarnado [*excorporação*] permanentemente. Pero su misma capacidad de constante desencarnación, su permanencia entre los dioses, su función como soporte de las palabras de los muertos, todo esto lo transforma en una especie de *muerto anticipado*. Su posición relativa a los dioses no difiere mucho de la de las almas que han llegado recientemente al cielo, y su papel de anfitrión de la comunidad en los *peyo* de comida lo sitúa como un “alimentador”, una posición análoga a la del

dueño del cauim en relación con el resto de los hombres y personas invitadas de aldeas extranjeras.

Siendo un hombre, el chamán es capaz de realizar la mediación entre el mundo femenino de la aldea y el mundo hipermasculino del cielo. Es una función masculina, pero también una función *humana*: los chamanes se sitúan, en cierto sentido, entre las mujeres y los dioses, al igual que las mujeres fallecidas; en otro, se sitúan entre los hombres y los dioses. Y, en tanto muertas divinizadas —es decir, ya devoradas—, hacen lo que las vivas no pueden hacer, a saber: cantar. Un canto que, sin embargo, es, por regla general, un citar la palabra de los dioses, sobre sí mismos, como en el caso del *Canto del castaño*.

Esta ambivalencia del chamán, su papel de “mediador” o “reflector” ante la muerte y de la divinidad, se puede comparar con otro tipo, el del matador, que también encuentra expresión musical. Si el chamán es una especie de otro, un ser muerto, entonces el matador será otro otro, un *Maí*. Es en el contexto de la distinción chamán/guerrero donde se puede captar el sistema de la Persona. Nótese que este acercamiento del chamán a una posición “femenina” es puramente relacional; y que los dioses son los chamanes por excelencia.

El *ipeye hã*, fuerza chamánica, es el poder transformador universal. Pero los dioses son también, y sobre todo, guerreros, caníbales. En cuanto viviente, el chamán es un hombre, que se

relaciona con los dioses a través de una estructura de afinidad —y quizás por eso canta más a las muertas que a los muertos—; mientras está muerto (anticipado o definitivo), el chamán se encuentra en la posición femenina genérica de los humanos ante los dioses: cosa para ser comida. Si la posición de chamán es una *reflexión* compleja sobre la mortalidad, la posición de matador es una visión anticipada de la inmortalidad. Si el chamán es el soporte de la función de canto de los *Maî*, el matador marca a los dioses como *caníbales*. Si el chamán es el instrumento mediante el cual los dioses *hablan* (de sexo y comida), el matador *habla como el enemigo* y no es comible.

Una última palabra, sin embargo, acerca del estado de los *Maî* como afines a los humanos en este contexto. El *Canto del castaño* que analizado, si bien caracterizó la confrontación chamán/dioses como si esta se diera en la arena de la afinidad, no implicaba un nombre explícito y recíproco de los involucrados por términos de afinidad, u otros. Otros cantos chamánicos —que no traduzco porque son extensos o fragmentarios— a menudo lo hacen.

Dado que el modo de incorporación de cada persona muerta en el cielo es, después de una devoración caníbal, un nuevo matrimonio con los dioses, la relación global y genérica de los humanos con los *Maî* solo puede ser de afinidad. Esto se expresa en el discurso araweté de varias formas. Buena parte de las divinidades celestiales es referida como *ñane*, *ramõy oho*,

“nuestros abuelos grandes” —notablemente el Señor de los Buitres y los peligrosos dioses caníbales del tipo *Iaraci*, *Teredetã*, etc., que en eso “se parecen” a los espíritus del bosque—. A aquellos dioses que levantaron la bóveda celestial —*Aranamã*, *Hehedê'a*, *Marairã*, *Awerikã*— siempre se les llama con el epíteto *ñane rati piki*, “nuestros interminables suegros”. Parecen tener una relación más estrecha con los humanos y todos viven junto con los *Maî hete*. Y estos, los *Maî hete*, ¿son los caníbales y futuros esposos de los vivos?

Los *Maî hete*, en su totalidad, son *ire tiwã oho*: “nuestros (plural exclusivo, en el contexto del diálogo con el antropólogo) *tiwã* grandes”, “nuestros gigantes no-parientes”. *Tiwã* es un “medio término” de parentesco, que designa a los no-parientes, aliados potenciales y primos cruzados, posición inestable, tensa y abierta (supra):<sup>41</sup> algo entre el Ego y el Enemigo, su trabajo connota una externalidad interna, si puedo expresarme así. Los *Maî hete* son, de hecho, el arquetipo de los *tiwã*: están del “otro lado”, pero ligados a los vivientes; son enemigos, pero nos convertiremos en ellos, transformados por ellos; son afines potenciales. Una muerte es (como) un matrimonio: transforma a los *tiwã* en afines reales.

<sup>41</sup> Al respecto, Viveiros de Castro señala que la noción de *tiwã* refiere no parientes, y se encuentra “asociada a la idea de ‘extranjero’, ‘de otra tierra’”, así como también, bajo ciertas condiciones, a la de un “afin potencial”. Un cuñado, por ejemplo, es un “*tiwã* domesticado, regularizado por la reciprocidad”. Cf. *Araweté. Os deuses canibais*. 391-434. [Trad.].

Cabe señalar que los chamanes y los *Maí*, hasta donde sé, nunca se interpelan como *tiwā*. Los otros dioses finalmente son designados por los términos mencionados anteriormente: suegro, abuelo, etc. A los *Maí hete*, por otro lado, se les llama simplemente “*Maí*” y citan al chamán por su nombre personal, o tienen una relación específica, de afinidad real, con el cantor u otros vivientes a los que se dirigen a través del cantor. Los *Maí* que se manifiestan en los cantos de los muertos se complacen en aludir a los parientes vivos de los muertos, ya sean el propio chamán u otros destinatarios o “personajes” vivos del canto: los dioses hombres hablan de sus cuñados, de sus suegros, de los ex hijos de sus esposas humanas; las diosas interpelan a sus cuñadas, a sus suegras, etc. Los términos de la serie de parentesco nunca se utilizan, aunque sean lógicamente posibles.

Un chamán citará, por ejemplo, a un *Maí* como “*māynereki*”, “el marido de mi madre”, no como “padre”. El nuevo cónyuge de un muerto, divino, subraya constantemente la ruptura de la relación entre un muerto y un(a) viudo(a). Los cantos que traía Awara-hi repetían con insistencia: “*Hemi-dari ne remiyika pe*” —“Está deliciosa su exesposa”, hablando con el viudo... —.

Cuando un chamán hace cantar a una finada *apíhi* suya, es tratado por el dios que lo acompaña como *apíhi-pihā*, “amigo”; cuando se bendicen los alimentos, alegres, los *Maí* gustan de llamar al chamán con este término. De esta manera, es posible la relación de “anti-afinidad” entre hombres y dioses; pero aquí,



al contrario de lo que sucede entre los humanos, es la amistad la que se subordina. El idioma, vocabulario o simbólico, de la afinidad predomina sobre la amistad. En cualquier caso, los dioses no siempre están relacionados con los vivos: *tiwā*, “otros”.

Esta es la misma relación, *tiwā*, entre un hombre y el enemigo que mató.





*Os deuses canibais.* Yuriñato-ro preparando el descenso de los *Maï*, los movimientos del cascabel son complejos.  
Ellos son los que hacen descender a los *Maï*, 1982

3

**LOS MATADORES  
Y LA MÚSICA  
DE LOS ENEMIGOS**



*Os deuses canibais.* Kañipaye-ru fumando un cigarro durante la pajelança de tortuga, 1982.

Si los muertos son, a su manera, enemigos (ya sea como el espectro terrestre, enemigo de los vivos, o como el alma, recibida como enemigo por los dioses), y los dioses también, a su manera, lo son (ya que nos tratan como extraños en el paraíso), no hay lugar en el en el cielo para los verdaderos enemigos de araweté. Las almas de los enemigos, al llegar a la aldea de los *Maí*, son arrojadas de regreso a la tierra, donde perecen para siempre. En este sentido, los enemigos solo tienen, o son, *ta'ò we*: siendo mortales, mueren. Y *en este* sentido, el Más Allá es un mundo sin otros; sin enemigos —en la medida en que los enemigos no son propiamente humanos, *bide*, no tienen el alma celestial, principio de la persona, ni el derecho a ser devorados y transformados en deidades—. <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Mucha gente afirmaba, sin embargo, que los asuriní muertos tienen su lugar en el cielo, en una aldea propia; y también los blancos. En el primer caso, esto se justifica por la relación entre los asuriní y los araweté, que se remonta a la escisión tupí ancestral. El segundo fue sin duda una indulgencia en mi beneficio.



Pero si los enemigos muertos, en tanto matadores de los araweté, no van al cielo, los chamanes de los enemigos sí están ahí, y en una posición importante. Forman la clase de divinidades llamadas *Awĩ peye*,<sup>2</sup> “hechiceros [*pajés*] de los enemigos” o “hechiceros enemigos”, dioses que subieron a los cielos con los *Maĩ* durante la separación cósmica originaria y que frecuentemente vienen a la tierra a comer o cantar. Así como los dioses con nombres de animales son modulaciones animales de la divinidad, los *awĩ peye* son una modulación chamánica de los enemigos. Como tales, participan en la divinidad al mismo tiempo que excluyen implícitamente el aspecto enemigo que contiene la divinidad: no son peligrosos para las almas humanas, ni caníbales. Son dioses extranjeros, incluidos como para subrayar el politeísmo esencial del panteón araweté.

Tal situación invierte radicalmente el destino póstumo de los chamanes y matadores araweté. Sus chamanes, como vimos, no reciben ningún trato especial en el cielo: son alimento para los dioses y serán transformados en los *Maĩ hete*, divinidades generalizadas que son, en cierto sentido, los “chamanes de los araweté”, por analogía con el *Awĩ peye*. Por el contrario, los *matadores* y los espíritus de los enemigos a los que mataron los araweté no solo ascienden a los cielos, sino que también disfrutan de una posición privilegiada: se transforman en un

<sup>2</sup> Cf. Viveiros de Castro. *Araweté. Os deuses canibais*. 243.

tipo de ser que se ahorra el consumo y que fusiona las posiciones de *bide* y de *awĩ* en una sola figura. Se torna un *Iraparadĩ*, un araweté-enemigo-inmortal.

Nunca asistí al proceso que sigue a la muerte de un enemigo, así que aquí depende exclusivamente de informaciones verbales. Tradicionalmente, la preparación para la guerra ha implicado la elección de un líder que tenga la condición de matador, *Moropĩ'ñã*.<sup>3</sup> Los guerreros se pintan de negro y llevan brazaletes, centillos y jarreteras de hojas de babasú. Las armas tradicionales son arcos y flechas grandes con puntas de bambú y plumas de cola de águila arpía (más recientemente se han utilizado escopetas). Dejan sus adornos de babasú sobre los cadáveres de los enemigos; cuando es posible, recuperan sus flechas, pues la punta de una con la que se ha matado a grandes animales de caza o a enemigos se pintaba de rojo, y se la considera un trofeo. También suelen traer como trofeos el húmero y la escápula del enemigo, que forman parte de un adorno de danza realizado con plumas de zampullín. No conocía la práctica de la decapitación hasta que me enteré de

<sup>3</sup> Esta palabra es una haplología de moro —o *miri*—, prefijo verbal que indica que el verbo subsiguiente se refiere a humanos, y de la raíz nominalizada (*h*)*opĩ'ñã*, que significa “asesino”. Denomina un estatus social, el de homicida; el verbo corriente para “matar”, *yokã*, produce formas generales, “no lexicalizadas”, como *yokã há*, “matador”, todo el que mata. *Moropĩ'ñã* designa solo al homicida araweté. El único cognado identificable desde el concepto es la forma Aché *brupiare*, con el mismo significado. Cf. Pierre Clastres. *Chronique des indiens Guayaki*. Paris: Plon. 248. — donde *bru-* es el araweté *moro*—.

unos acontecimientos de 1983, cuando llegaron con la cabeza de un parahaná asesinado; la explicación que dieron, sin embargo, fue que era “para mostrársela a los blancos”.

No se hacían prisioneros. Todos son asesinados y los cuerpos abandonados. Ni los enemigos muertos ni los araweté que sucumben en la guerra son enterrados. La razón de este último caso, me dijeron, es el miedo; los muertos por las flechas enemigas “pertenecen a los buitres”, no se vuelve atrás para recuperar sus cuerpos. Las personas asesinadas por enemigos son tratadas en el cielo como cualquier otra persona fallecida. La única diferencia es que cuando un ataque hace que muchas personas sean enviadas allí al mismo tiempo, sus cuerpos se sumergen al mismo tiempo en un baño de reanimación. Los espectros de las víctimas de la guerra aparentemente no tienen ninguna peculiaridad que los distinga. Algunas personas, sin embargo, arriesgaron la hipótesis de que los *ta’o we* de las víctimas asesinadas por enemigos permanecían con ellos, una noción consistente con el destino de los enemigos asesinados por los araweté.

Los araweté dicen que van a la lucha para vengarse (*pepi kã*, contraparte) de los ataques que han sufrido, o por el simple deseo de matar enemigos: *awi yokã pitã-mõ*. Alguien que ya es un matador tiene este deseo “dentro de su carne”.

Después de matar o simplemente herir a un enemigo, el matador “muere”. Tan pronto como regresa al pueblo, se retira

a su casa y permanece como si estuviera inconsciente durante varios días sin comer nada. Su vientre está lleno de sangre enemiga y vomita continuamente. Esta muerte no es una mera desencarnación [*excorporação*], aunque debe someterse a la operación chamánica *imone*; es un estado en el que realmente se convierte en un cadáver. El asesino oye el zumbido de los abejorros y los escarabajos y los buitres batiendo sus alas cuando se acercan a “su” cadáver, es decir, al cadáver del enemigo, en el bosque. Se siente “como si se pudriera” (*itoyo heri*) y sus huesos se ablandan. Los espíritus *Iwirã ñã* y sus congéneres soplan sobre su rostro para revivirlo;<sup>4</sup> los *Maí* no se acercan, tampoco los chamanes. El matador, como el dueño de un niño (la comparación es de los araweté), debe tomar una infusión de corteza de *iwirara*, “para poder comer tortuga”.

Cuando el enemigo realmente ha sido asesinado, el período de “muerte” del matador dura de tres a cinco días, especialmente cuando es su primer homicidio. Debe beber té *iwirara’i*, que también se usa para la menstruación y el parto, así como una infusión hecha de enredaderas de escalera de mono (*ihipa-pepel*) “para poder comer tortuga”. No puede salir a la luz del sol, comer maíz verde, pez matrinxã, cierto tipo de ñame, o tortuga de patas rojas. Tampoco puede tocar ninguna parte del enemigo: no es él quien le corta el brazo al cadáver o se junta o baila con el adorno

<sup>4</sup> Cf. *Araweté. Os deuses canibais*. 144-165.

del trofeo; si lo hiciera, su barriga se hincharía y explotaría. La abstinencia y la reclusión del matador duran poco tiempo. Sin embargo, hay una restricción que es más prolongada: durante varias semanas, no puede tener relaciones sexuales con su esposa. El espíritu del enemigo está “con él” y sería el primero en tener sexo con ella; el matador, viniendo “detrás” de él, se contaminaría con el semen del enemigo y moriría de *ha’iwā*.

El período de abstinencia sexual llega a su fin cuando el *ha’o we* del enemigo se marcha, rumbo a los confines de la tierra “en busca de cantos”. Volviendo rápidamente, transmite estos cantos al matador a través de sus sueños, así como los nombres personales que el matador le conferirá. Una noche, despierta al matador y lo exhorta violentamente: “*Eya ča-poĩ, tiwā! Eya tere-pirahē!*”: “¡Vamos, levántate, *tiwā!* ¡Ven y baila!” El enemigo está furioso, pero está indisolublemente ligado a su asesino. Con el tiempo, cesa su odio, y él y el guerrero “se animan mutuamente”, expresión que evoca relaciones de amistad. Vemos así una progresión: quien era enemigo se convierte en *tiwā*, luego en *apibi-pihā*, y más tarde, en el cielo, parte de la persona del matador.

Así, es el enemigo muerto el que “hace que el matador se levante” a bailar. También es él quien está detrás del cantor que “hace que los hombres se levanten” durante el *pirahē*.<sup>5</sup> Él está

<sup>5</sup> Cf. *Araweté Os deuses canibais*. 204-229.

literalmente detrás de ellos (mientras que durante la fase de reclusión era el matador quien estaba detrás de él): de hecho, el enemigo muerto se llama *marakā memo’o hā*, el “enseñador de canciones”, término que designa la posición de baile directamente detrás del cantor en las danzas de cauim, ocupada por un hombre experimentado (un matador) que “sopla” las canciones sobre él. Es, por tanto, el enemigo muerto quien levanta al matador que, a su vez, hace que todos los demás se levanten. Una vez más, es otro quien comienza: la historia de un canto comienza con un enemigo muerto, su primer enunciador.

Instado a levantarse por el enemigo, el matador reúne a su alrededor a todos los hombres para una danza conmemorativa cuando pronuncia por primera vez el canto que el enemigo le ha enseñado. Tradicionalmente, esta primera danza no iba acompañada de beber cerveza [*cauinagem*], ya que se realizaba pocas semanas después del homicidio, pero lo antes posible tenía que prepararse una gran fiesta de la cerveza, durante la cual el matador repetía los cantos. Por eso a los enemigos se les llama “el condimento de la cerveza”<sup>6</sup> (véase el capítulo 5, sección 2) —una metáfora caníbal—.

Pero la principal metáfora para un enemigo en general es *marakā nĩ*, “lo que será música”. Visto desde su lado bueno, su lado muerto, el enemigo es el que trae la música. Las canciones

<sup>6</sup> Cf. *Araweté. Os deuses canibais*. 300-320.

del matador son *awī marakā*, “música de los enemigos”, expresión genitivo-posesiva, como “*Maī marakā*”. La música de los enemigos es un canto *del* enemigo, cantado *por* el matador. Los *awī marakā*, a diferencia de los cantos chamánicos, siempre se identifican por el nombre del guerrero que se los puso por primera vez: un “canto del enemigo” es también el “canto de fulano de tal” (el matador).

\*

Los cantos de danza (*pirahē marakā*, o *marakā hete*, “música verdadera”) tienen pocas letras (de cuatro a ocho versos, repetidas docenas de veces), un ritmo binario bien marcado, una línea melódica simple y una estructura de dos partes marcada por una diferencia de ritmo. Todos los hombres los cantan al unísono en un registro bajo.<sup>7</sup> Este género musical contrasta sistemáticamente con el solo chamánico. Cada chamán canta solamente una canción a la vez (durante su solo nocturno o un *peyo*), aunque varios chamanes pueden cantar de forma simultánea e independiente, llenando la noche de una polifonía caleidoscópica. Por otro lado, un enemigo muerto le enseña varios cantos a su matador, e incluso a otras personas: todos los que tuvieron algún tipo de contacto cercano con el

<sup>7</sup> Las mujeres, que no cantan mientras bailan, pueden repetir libremente cantos de guerra, haciéndolo en el mismo registro de falsete que utilizan al repetir la *Maī marakā*. Las canciones de danza no utilizan vibrato; juegan con la duración de las sílabas y un sistema de cortes o intervalos que “parten” las palabras por la mitad, y utilizan una repetición casi hipnótica.

enemigo (intercambiando flechas, infligiendo o sufriendo heridas) reciben canciones, de modo que los *opirahē* como un todo siempre implican una enunciación colectiva, unánime, de diversos cantos cortos en secuencia monótona.

La división tripartita que presidía el sistema de nomenclatura araweté se encuentra una vez más en los tres tipos de música: la música de los *dioses*, es decir, el canto chamánico; la música de los *enemigos*, esto es, los cantos del matador; y la “música de los ancestros” (*pirowī hā marakā*). Las dos últimas categorías forman el género de la música de la danza (*pirahē marakā*) y tienen estructuras y contenidos idénticos. Así como los nombres conferidos por el criterio de *pirowī hā ne* (“después de un deceso”) pertenecen en gran medida a las clases semánticas divina y enemiga, la música “de los ancestros” “tiene un origen heterogéneo. La *pirowī hā marakā* comprende: (1) música de enemigos (*awī marakā*), originalmente cantada por ancestros míticos o predecesores muertos hace mucho tiempo; (2) canciones de enemigos míticos, es decir, música extranjera (la mayoría perteneciente a “ex-araweté” que partieron y “se convirtieron en enemigos”; y (3) un pequeño número de cantos atribuidos a animales míticos —todos estos cantos son peligrosos y están sujetos a restricciones en su realización.”<sup>8</sup>

<sup>8</sup> El canto *Añi* es una “música ancestral”, pero nunca se canta en los bailes, solo por el chamán cuando cita a los *Añi* en las sesiones de captura y muerte de estos espíritus. Las precauciones verbo-musicales araweté son

Ninguno de los cantos de las fiestas de *pirahê* menciona a los *Maî* o almas celestiales, sino que se refieren a animales, enemigos, araweté que murieron en la guerra, flechas, buitres, etc. Aunque los cantos de la categoría “música de los ancestros” se cantan con frecuencia durante los festivales anuales de la cerveza, la *awî marakã* propiamente tal, es decir, los cantos inspirados en enemigos recientemente muertos, son los preferidos. Curiosamente, una mujer me dijo una vez que las “buenas” canciones de *pirahê* son las “ancestrales” (se reconoce su origen como canciones enemigas, pero no se lo enfatiza), ya que las *awî marakã* son tristes y aterradoras. Asistimos una vez más a la preferencia femenina por el criterio *pirowî hã*, dirigido hacia el interior del *socius*, que

---

complejas, y mi conocimiento de la danza y la música ancestral es pequeño. El único canto chamánico *que no se puede* repetir es el del caníbal *Iaracî*. Las canciones *opirabê* restringidas son: 1) *Acici reiyi pe* (“Entrañas del mono aullador”): asociado al Guariba Monstruoso, no se puede cantar durante la fase de maduración del maíz (cuando, en realidad, no hay *opirabê*, pues se está en la selva), ou ele não cresce; 2) *Nã nêmi-nã nî* (“Futura víctima del jaguar”): es el canto de los matadores de jaguares; también daña al maíz que brota y no puede ser cantado por los niños; 3) *Yato w* (“Pueblo de Yato”): un grupo de enemigos que se dispersó; tiene efectos deletéreos sobremaíz; 4) los cantos del “Ciempiés”, del “Monstruoso mono araña” y de la “Gigantesca de tortuga”, y las de los enemigos míticos Itakadi, Taakati, Madapi: todas estas son letales, *ha’iwa hã*. Y cantarlos es casi suicida. Nunca escuché alguno de ellos.

Además, la enunciación original de una canción que conmemora la muerte de un enemigo no puede ir acompañada de niños pre-púberes y mucho menos de mujeres.

vimos operando en el sistema de nombres. Pero aquí las cosas se invierten: las canciones *pirahê* son un asunto masculino, y los hombres prefieren enemigos. Cuando volví al Ipixuna en febrero de 1988, lo primero que me pidieron fue grabar el *awî marakã* obtenido de la muerte de un parakanã, para lo cual improvisaron un *pirahê*.

La adquisición de cantos de enemigos muertos parece más fundamental que la adquisición de nombres: los enemigos se llaman “música futura”, no “nombres futuros”. Aunque es un importante dador de nombres, el matador es sobre todo un cantor. Finalmente, aunque los nombres están inspirados en visiones y sueños chamánicos sobre espíritus enemigos, son conferidos por los araweté, aunque los cantos traen las palabras de otros directamente: los que hablan son los dioses, los muertos y los enemigos.

Algunos cantos chamánicos no involucran manifestaciones de almas, sino que se basan en gran medida en fragmentos tradicionales de mitos, referentes a la divinidad que habla (o sobre quien se habla) en el canto. Pero incluso esta variante (juzgada muy pobre) de la música de los dioses no es un mito en forma de canto; siempre se considera que es una divinidad que se manifiesta por la boca del chamán. La *Maî marakã* nunca es “conmemorativa”, sino epifánica, una irrupción singular de la palabra ajena, incluso cuando emplea fragmentos de la tradición. En cambio, los cantos de baile, salvo el momento

de su primera enunciación, son siempre repeticiones literales de un determinado repertorio. Por definición, son “repetidos”, cantados por un coro de hombres. Aunque son identificadas por su autor-cantante (a diferencia de los cantos chamánicos), construyen una memoria musical colectiva. La única forma de componer nuevos cantos de baile es a través de la muerte de un enemigo (la muerte de un jaguar se conmemora con una canción tradicional), mientras que la música de los dioses sufre una invención continua. En cierto sentido, toda música enemiga se convierte en “música ancestral” mientras sus compositores mueren.

En comparación con la música de los dioses, los cantos enemigos tienen contenidos informativos restringidos. En ellos se explota al máximo la propensión visual de la poesía araweté, produciendo imágenes sintéticas y vigorosas. La importante diferencia entre los dos grandes tipos poético-musicales reside, como era de esperar, en el formato enunciativo. Mientras que en la música de los dioses se diferenciaban las posiciones enunciativas de tal forma que la “voz” del chamán se distinguía del resto, creando así una polifonía, los *awī marakā* siempre se cantan desde el punto de vista del enemigo. Es el tema de las declaraciones pronunciadas por el cantor. Dado que la *awī marakā* también incluyen citas incrustadas, el resultado es un fenómeno de identificación del muerto con su asesino mediante otro complejo juego de espejos. Pasemos a algunos ejemplos.



La primera es una canción interpretada por Yakati-ro-reme, enseñada por un parakanā asesinado en 1976:

(I) Canto de <i>Yakati-ro-reme</i> “enseñado” por el espíritu de un parakanā muerto en 1976		
1ª. parte paso lento	(1) <i>A-manī pa he</i>	estoy muriendo
	(2) <i>Moiwito-ami pie</i>	dice el muerto Moiwito
	(3) <i>He rēmī-nā te ki pie</i>	mi víctima de caza dijo
	(4) <i>Koiarawi-ami pie</i>	dice el muerto Koiarawi
2ª. parte paso rápido	(5) <i>Ne rikā oho pipe</i>	en su gran patio
	(6) <i>Eh, i ki Towaho</i>	!eh! dice el Towaho
	(7) <i>He rēmī-nā neka</i>	he ahí mi prisionero
	(8) <i>Ira ačo rikā pipe</i>	en el patio del gran pájaro

El “muerto *Moiwito*”, que dice estar muriendo, es *Maria-ro*, un hombre araweté asesinado por los parakanā poco antes del contraataque que resultó en la muerte del enemigo que habla en este canto. Es llamado por su nombre de infancia (*Moiwito*) y un apodo (*Koiarawi*), con el sufijo de “muerto”. El enemigo-cantor se define a sí mismo como el matador de *Maria-ro* (verso 3), y cita lo que su la víctima dice: “estoy muriendo”.

En la segunda parte cambia el enunciador. “Su” gran patio se refiere a los buitres, mencionados por el epíteto “gran pájaro” en el verso 8. El “gran patio” de los buitres es una metáfora



macabra del lugar donde se quedó el cuerpo del enemigo-cantor —es el claro abierto por los buitres en el bosque, alrededor del cadáver, para devorarlo—.

Las palabras de esta segunda parte se atribuyen a *towaho*, citado por el enemigo muerto en el verso 6. *Towaho* es el nombre de una antigua tribu de enemigos de los araweté. Sucede que este “*towaho*” no es otro que el propio Yakati-ro, es decir, el araweté que se lanza, el matador del enemigo que está cantando. Desde el punto de vista del enemigo, su matador es un *towaho*, esto es, un enemigo arquetípico.

El matador, Yakati-ro, se cita a sí mismo, haciendo que el enemigo diga lo que él mismo estaría diciendo. Podríamos llamar a este proceso “reverberación”: el enemigo cita a un araweté muerto (verso 1) y luego cita a su propio matador (verso 5-8), todo a través de la boca de este último que globalmente “cita” lo que el enemigo le está diciendo. Y quien acaba de citarse, dos veces, es un araweté: el muerto, en la primera parte, el matador en la segunda, siempre desde el punto de vista de un tercero, el enemigo muerto. ¿Quién es, finalmente, el que habla? ¿Quién es el muerto y quién el enemigo?



(II) Canto de Kãñiwidi-no-reme  
“enseñado” por el espíritu de un asurini flechado  
a comienzos de la década de los 70

1ª. parte paso lento	(1) <i>Tara-yo rori-rori</i>	el halcón <i>tata</i> se alegra
	(2) <i>Ki moneme ira-padi ne</i>	dice el <i>moneme</i> (encaramado) en el árbol
	(3) <i>Hori-rori-yoči yiwā</i>	él está feliz en la rama del <i>yoči</i>
	(4) <i>Heno ra ha ki he hãñi</i>	eso es lo que oyó mi mujer”
2ª. parte paso rápido	(5) <i>Takatidi mo-yere</i>	el pequeño bambú se desvía
	(6) <i>Oyi-mo-yere ñane rebe</i>	se desvía de nosotros
	(7) <i>Ori-mo-yere-ña-ne atã ne</i>	se desvía de nuestro camino
	(8) <i>Pa da ki he kãñi morãñita</i>	de eso es de lo que hablaba mi mujer

Aquí el espíritu del enemigo, que escapó con vida de las flechas de Kãñiwidi-no, se regocija por su buena suerte. Cita lo que dijo o escuchó su esposa. La primera parte del canto retrata al pequeño halcón *tata* (marcado por el sufijo *-yo*, “amarillo”, i.e. eterno-espiritual) saltando alegremente en la rama de un árbol; una cotinga, encaramada en el arco del cantor, es quien le dice esto a la esposa del enemigo. La segunda parte conmemora el



mal tiro del cantor, cuya flecha (taquarinha, “bambú pequeño”, una expresión irónica) se desvía del enemigo y su esposa (*ñane*, nosotros inclusivo), por lo que pudieron huir —el hombre resultó flechado, pero no gravemente—. Aquí también el espíritu del enemigo cita a su esposa.

Pero finalmente el asuriní recibió un disparo cuando estaba solo en el bosque. La esposa es, así, una figura del canto, no del evento real. Entonces ¿quién es esa *he kãñĩ*, “mi mujer”, que canta? Nada menos que Kãñĩwi-hi, es decir, la esposa del cantor-matador araweté. Diversas personas con las que hablé, buscando una interpretación de este canto, fueron unánimes al afirmar que “mi mujer” se refería a la esposa del cantor, pero el que decía “mi mujer” era el espíritu del enemigo. El canto se enuncia desde su punto de vista: las flechas se desvían de él. Pero el formato enunciativo es tal que el cantor, refiriéndose a su esposa como “mi mujer”, en realidad está citando *las palabras del enemigo*. Ya hemos visto cómo el asesino debe tomar precauciones para tener relaciones sexuales poco después del homicidio: su mujer, de hecho, se convierte en la mujer del enemigo.

Esta peculiar identificación del cantante con su víctima es claro en el tercer canto analizado:



(III) Canto de Monemē-do  
inspirado por un parakanã que mató en 1976

(1) <i>Nĩpa aramanã</i>	estos escarabajos-aramanã
(2) <i>Aramanã ika-ika</i>	los aramanã colgador
(3) <i>Nĩpa mamãñã</i>	estos abejorros
(4) <i>Ñane ã woko re</i>	(pendientes) de nuestros largos cabellos

El espíritu del enemigo alude a su condición de cadáver: escarabajos y abejorros se posan sobre su cuerpo putrefacto. El pronombre “nuestro” (plural inclusivo) indica que se refiere al cabello tanto del muerto como de su asesino, seres que están entretreídos, por así decirlo, como los mechones de cabello en este canto.<sup>9</sup>

La identificación del homicida con su víctima, que se configuró con la “muerte” y “putrefacción” simultáneas de ambas, se profundiza en los cantos. Por boca del matador, quien habla es el muerto, pero de una manera diferente respecto del juego citacional de la música chamánica. Pues, si el chamán hace cantar a los dioses y muertos del gripe, pero “triangula” y difiere

<sup>9</sup> Nótese, de pasada, que hay una incongruencia: los Parakanã usan el pelo muy corto, de ahí que la imagen de “pelo largo” sea algo inadecuada. Esto sugiere que la canción debe haberse apropiado de alguna forma de hablar tradicional, probablemente de algún canto antiguo que se refiere a los Towaho, una tribu descrita como “personas de pelo largo”.



aquello que canta, el enemigo muerto hace cantar a su matador. El chamán escenifica y transmite; el matador encarna y se convierte en su enemigo, reflejándolo de tal manera que el otro que habla es el otro que habla como si fuera él mismo, y viceversa.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Las diferencias entre *Maĩ marakã* y *Awĩ marakã* se pueden enumerar de la siguiente manera (ver tabla en pág. 123).

Estas oposiciones podrían beneficiarse de una comparación con las que analiza Seeger en “O que podemos aprender quando eles cantam? Gêneros vocais do brail central” *Os índios e nos: Estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1980. Para *akia* y *ngere* suyá, así como con la diferencia entre el *bre* masculino y el *xenga* femenino aché, cf. Bartome Meliá, et al. *La agonía de los Ache-Guayaki: Historia y cantos*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica, 1973; Pierre Clastres. “L’arc et le panier”. *La Société contre l’État*. Paris: Minuit 1974. Con las debidas diferencias, en ambas sociedades existen oposiciones correlativas, individual/colectivo y masculino/femenino; y en ambas el polo individual-masculino implica una afirmación de la individualidad del cantor, una forma de insumisión permitida a las reglas de reciprocidad: matrimonial para las suyá, que “cantan para las hermanas”; alimentar para los aché, que también cantan lo que no pueden comer, es decir, la caza misma, o la habilidad de cazador. En los araweté, si podemos decir que sus dos géneros musicales destacan a un individuo (chamán y matador), las estructuras del canto nunca son autoreferidas; la palabra siempre es ajena; lo que menos se dice es “yo”, y Yo es quien menos habla. Si la música de los enemigos araweté tiene similitudes con el *ngere* suyá (danza, colectivo, etc.), no distingue grupos internos a la sociedad (los *ngere* caracterizan a grupos ceremoniales), sino que, por el contrario, la unifica en torno al cantador. A su vez, la música de los dioses tematiza exactamente lo opuesto de la *akia* y del *bre*: habla de la afinidad y la comida ajena. El solo vocal del chamán se diferencia de las afirmaciones individuales de los solistas suyá y aché —acercándose a ellos en la cacofonía simultánea de muchos solistas— por ser un discurso de los Otros sobre él o sobre otros. Y, si el matador araweté es un líder-cantador, y si su canto conmemora un logro suyo, su voz se pier-

Características	<i>Maĩ marakã</i>	<i>Awĩ marakã</i>
Enunciadores	Dioses y muertos del grupo	Enemigos muertos
Cantor	Chamán	Homicida
Relación relevante	Esposa del chamán, auxiliar e intérprete	Grupo dos homens em torno do cantador; “ensinador do canto”
“Ambiente” del canto	Escuchado a la distancia por la aldea	Cantado em grande proximidade física
Ligadura de cantos	Simultaneidad, superposición y cantos	Consecutividad, unísono de cantos en secuencia
Forma	Solo	Coral
Naturaleza	Manifestación singular, irreproducible	Naturaleza conmemorativa, eminentemente reproducible
Estructura	Canto largo, división estribillo/frase	Canto corto, dualismo marcado por cambio de movimiento
Régimen de enunciación	Especificación de las posiciones enunciativas: distinción cantor/canto/personajes. Forma triangular	“Reverberación”: identificación compleja entre sujeto de la enunciación y del enunciado. Predomina una forma dual-especular.
Contenido	Informacionalmente elevado énfasis en función referencial	Informacionalmente restringido, énfasis en función poética
Lugar	Casa (bosque, patio)	Patio (aldea)

Esta identificación del matador con el enemigo muerto,

de al unísono de todos, y luego será repetirá, tornada dominio público. La distinción hombre / mujer no es relevante para los araweté, donde el canto siempre lo ponen los hombres —que pueden, sin embargo, cantar mujeres (muertas, enemigas)—. Si hay una distinción relevante, esta e, más bien, entre cantores/no cantoras.

El polo marcado en la música suyá y aché, es la *akia* y el *bre*, que tematizan, connotan o provienen de la Naturaleza —una especie de retorno musical de aquello que el discurso de la sociedad reprime [*recalca*]—. El polo marcado de la música araweté es la sobrenaturaleza, ese mundo ambiguo y tentador de dioses caníbales y muertos espléndidos.

Otra aproximación interesante sería con los “rezos” guaraníes (*porahêi*) individuales (Egon Schaden. *Aspectos fundamentais da cultura guaraní*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962, pp. 121-126), que son enviados en sueño por los dioses y las almas celestiales de los muertos, manteniendo una relación intrínseca con el nombre y palabra del alma del poseedor del rezo: expresan la esencia “vocal” de la persona. A estos rezos personales e intransferibles Schaden opone los *porahêi* colectivos y públicos. Si el canto chamánico araweté posee algo de las singularidades de los *porahêi* personales guaraníes, no es, sin embargo, un canto personal, es el canto (un canto, ya que un chamán cantará innumerables cantos a lo largo de su vida) de un dios o de un muerto, que no manifiesta la esencia del chamán-cantor. Los “rezos” araweté no son talismanes o fetiches —lo que se dice en ellos importa, no el simple decirlo (como dice Schaden de los rezos guaraníes) —. Dado que sería un canto “personal”, es decir, el canto inspirado por el enemigo muerto, se absorbe inmediatamente en el repertorio colectivo, y no parece tener ninguna función posterior en la vida del guerrero —es el espíritu del enemigo muerto, no las canciones, lo que es importante en el Más Allá—.

Finalmente, compárese el sistema conmemorativo de los *awi marakã* con la danza de iniciación de los adolescentes tapirapé, cuyo simbolismo es el de una cuasi-víctima que escapó de los caníbales (Wagley, *Welcome of tears*, pp. 156-157) —es decir, una inversión de la iniciación tupinambá—, y con el “cantar solitario”, en Wagley y Galvão, *Os índios Tenetehara*, p. 93. Sin embargo, como mencioné anteriormente (pp. 463-464), los araweté no enfatizan los símbolos y los rituales iniciáticos, y el

que genera la situación paradójica de la danza de guerra en la que la comunidad masculina se unifica en torno al matador para que todos puedan repetir las palabras del enemigo, es una identificación que tiene un precio. Implica una *alteración*, un devenir-otro del guerrero, una traición a la sociedad. *El matador se convierte en un enemigo*, porque el espíritu de la víctima nunca lo abandonará. Poco después del homicidio, las armas del asesino deben ser arrebatadas, ya que el *awĩ na'ò we* (el espectro del enemigo), ansioso por vengarse, le inspira un deseo ciego de seguir matando, pero ahora dirigido contra sus compañeros de tribu. El guerrero permanecerá expuesto a este peligro durante mucho tiempo; es presa de ataques de furia, y

primer homicidio —con la consecuente posición del cantador— no era una prueba obligatoria de iniciación. Cualquier adulto puede, cantando canciones ajenas, ocupar el puesto de cantador de *opirahê*. Los araweté no son tupinambá, y el sistema iniciático de la muerte del enemigo se traslada al cielo, en lo que importa. La filosofía discursiva expresada en la música vocal Araweté me parece, finalmente, *sui generis*. Pues si, en un sentido amplio, se puede decir que la Música siempre viene del Otro —el tema del “entusiasmo” es probablemente universal— hay otros y Otros, y muchas formas de venir. En el caso de Araweté, no solo el origen es ajeno a la palabra cantada: es la enunciación misma, su naturaleza transitiva y recursiva, con sus vertiginosas construcciones en abismo de citas dentro de citas, o esas identificaciones especulares de los cantares de enemigo. Contrastando ejemplarmente con el *bre* aché —esa canción solitaria y singular del cazador, insistente e inútil rebelión contra un mundo dominado por la palabra ajenas de los otros, por la ley del intercambio—, el principio esencial del régimen discursivo araweté, desarrollado al máximo en su música esto, en este, en suma: quien habla es siempre *más de uno* y es *otro* — que muy bien puede ser una multitud—.

sus *ap̄ihi* tienen que acudir en su ayuda, abrazarlo y calmarlo con palabras amables. A veces debe huir al bosque: el enemigo “empluma la cabeza del matador” (compárese lo que hizo el *Maí* con el castaño) y lo trastorna. “Cuando se acerca al matador, el espíritu del enemigo lo transforma en nuestro enemigo”. El espíritu no puede vengarse directamente del matador, ya que es prácticamente un apéndice de él. Al parecer, solo muchos años después se vuelve inactivo y deja en paz al matador.

Aun así, los matadores se consideran personas temperamentales, propensas a recibir golpes cuando se irritan. Esto las distingue de las personas “inofensivas” (todos los demás, en esencia, excepto las mujeres sexualmente voraces). En 1982-83, había cinco matadores vivos; solo uno era un chamán activo, pero esto era una coincidencia, ya que numerosos matadores recientemente fallecidos habían sido prestigiosos chamanes, y el matador de los Parakana en 1983 fue uno de los más importantes chamanes del pueblo.

La posición de *moropi'ñã*, matador, no confiere privilegios ceremoniales. Su única marca visible son los flequillos irregulares [*patchy bangs*], ya que el espíritu del enemigo hace que el cabello del asesino sobre su frente se caiga en heterogéneos mechones, el mismo efecto que produce la caza mayor (tapir y ciervos) en accidentes que ocurren en los ritos chamánicos. Pero el puesto transmite un estatus honorable, y los cinco matadores son admirados y e incluso algo temidos. Esos matadores eran de las pocas personas que nunca eran objeto de la burla habitual, de la

que no se salvaban ni siquiera los grandes chamanes. El colapso demográfico por el contacto hizo que los araweté perdieran, en poco tiempo, a ocho matadores, algo que se recordaba con frecuencia. Hace mucho tiempo, decían, “todos los hombres, sin excepción, eran matadores”. Aunque ciertamente se trata una declaración exagerada, expresa un ideal.

La esencia de la persona del matador se revela póstumamente. El espíritu del enemigo, que siempre permanece “con” (*-rebe*) o “en” (*-re*) el matador, asciende al cielo con él. El matador y su enemigo se convierten así en un *Iraparađi*, una especie de ser temido por los *Maí*. Un *Iraparađi*, es decir, el alma de un araweté con un componente enemigo agregado, no es devorado por los dioses. Va directamente al baño de la inmortalidad; se transforma en un *Maí* sin pasar por la prueba del consumo. A veces esto sucedía sin la necesidad de un juicio de la muerte *tout court*: así como antiguamente “todo hombre era un matador”, de varios guerreros de la antigüedad se dice que no murieron, sino que ascendieron a los cielos en cuerpo y alma. A veces, el dogma se expresaba literalmente: “Un matador no muere”.

Vimos cómo, al matar a un enemigo, el matador muere y luego resucita; de ahora en adelante es “inmortal”, *por eso no es devorado*. Él mismo ya es un caníbal (su vientre está lleno de sangre enemiga)<sup>11</sup> y ya es un enemigo, o una fusión ambigua de

<sup>11</sup> Cf. Jacques Lizot. *Le cercle des feux: faits et dits indiens Yanomami*. Paris: Seuil, 1976. 228. El canibalismo del matador yanomami, que después de

*bide* y *awí*: es decir, ya es un *Maí*. Si el chamán es un muerto anticipado, el matador es un *dios anticipado*: encarna la figura del *Enemigo al mismo tiempo que es un araweté ideal*.

El consumo caníbal de los muertos es la condición previa para su transformación en Divinidad incorruptible: seres inmortales dotados de “cuerpos gloriosos”, como dirían los teólogos. Pero como el asesino es un otro —siendo un enemigo—, él ya ha sufrido esta transubstanciación apoteótica. Un matador no se pudre en la muerte. En el pasado idealizado, subió a los cielos encarnado; hoy en día, su cuerpo enterrado se pudre (como todos pueden ver) sin liberar un espectro. Algunos dicen que sí, solo que su espectro es “inofensivo” (*mari-i me'è*), precisamente lo que no era cuando estaba vivo.

Podemos ver entonces que el concepto guaraní de *kandire*, el estado de “no putrefacción de los huesos”, se alcanza en el caso araweté por la *hybris* del matador, no por el ascetismo del chamán.<sup>12</sup> Al fin y al cabo, el matador *ya se ha podrido* (sus huesos se ablandan) junto con el cadáver de su enemigo; resucitado, *erguido* por el espíritu del otro, en adelante tiene un cuerpo imputrescible e indevorable. Toda

una muerte vomita la grasa y el cabello de su víctima, señal de que se comió el alma; y la posesión del guerrero del “principio vital” de la víctima, que lo atormenta y enloquece, de manera similar, es la “llegada” del *awi na'ò we* en el caso araweté.

<sup>12</sup> Cadogan. *Ayú Rapyta*. 59, 143-148; H. Clastres. *Terra sem mal*.

la simbología guaraní de la resurrección como medio de “mantener erguido el esqueleto mediante el fluir del habla” se traslada aquí al complejo del matador: es la voz del enemigo, la palabra del otro, la que lo mantiene erguido. No se lo come por lo mismo que no se pudre en la tierra ni en el cielo: el homicidio es el camino araweté hacia lo que el guaraní término *aguyje*, o sea, maduración. *Aguyje*, un estado de plenitud y perfección que permite alcanzar la inmortalidad sin morir,<sup>13</sup> se refiere en primer lugar a la madurez de una fruta.<sup>14</sup> Los mortales comunes están pues, “verdes” —niños, como dirían los araweté; la muerte y la cocina divina son necesarias para madurar—. Pero el chamán guaraní y el guerrero araweté ya se han transformado —ya no están crudos— y, por lo tanto, no se pudrirá ni será cocinado.

Los niños no tienen *ta'ò we* porque no alcanzan la condición humana —están demasiado “verdes”; los matadores tampoco lo tienen porque están del otro lado —ya son dioses—. Esto ayuda a aclarar al menos una de las motivaciones detrás del canibalismo de los tupinambá y la altivez de los cautivos de Guerra:

Algunos están tan contentos de ser comidos  
que de ninguna manera consentirán en ser

<sup>13</sup> H. Clastres, *Terra sem mal*, p. 97.

<sup>14</sup> Cadogan, *Ayú Rapyta*, p. 191; Robert Dooley, *Vocabulario do guarani (dialecto mbiia do Brasil)*, Brasilia, Summer Institute of Linguistics, 1982, p. 26.

rescatados para servir, porque dicen que es triste morir, y yacer apestando y que los gusanos te coman.<sup>15</sup>

Mientras que los tupinambá eran devorados —querían serlo— *para evitar pudrirse*, el matador Araweté no es devorado *porque no se pudre*. Entre los Tupinambá, solo un matador-caníbal es inmortal, y solo una víctima caníbal no se pudre; entre los Araweté, solo un matador es inmortal y no se lo come. El canibalismo es finalmente una cocina metafísica.

\*

El espíritu de un jaguar es tratado de la misma manera y tiene la misma suerte que el espíritu de un enemigo, puesto que el jaguar es un enemigo, *awĩ*. Una vez más nos encontramos con un *locus classicus* tupinambá, que ejecutaban jaguares con todos los honores de un prisionero de guerra, llevándose nombres en la cabeza.<sup>16</sup> Como el espíritu del enemigo, el *ha'ò we* de un jaguar

<sup>15</sup> Fernão Cardim. *Tratados da terra e gente do Brasil*. São Paulo: Nacional / MEC, 1978. 114.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 25; cf. Thevet. *Le Bresil et les bresiliens*. 156. Sin embargo, mientras que los enemigos humanos eran devorados, los jaguares no. Un jaguar, como un símbolo del canibalismo, era tratado como si fuera un humano. Un enemigo, en cambio, era tratado como si sus captores fueran jaguares: era devorado.

Entre todos los grupos tupí guaraníes, creo que solo los ache comen jaguares, lo que podría estar ligado a dos ideas: el alma-*ove* de un “hombre importante” es transformada en jaguar caníbal, y los muertos son devorados para que sus almas no se coman a los vivos, penetrando sus

no puede ser asesinado chamánicamente. Se queda junto a su matador, de quien se vuelve una especie de animal doméstico o perro de caza: duerme debajo de su hamaca y, a través de sus sueños, lo dirige hacia sitios donde se encuentra abundante caza, especialmente tortugas (lo que permite ligarlo, por inversión, con el dios “Cosa-Jaguar”, el principal devorador de tortugas). El canto que se realiza a la muerte de un jaguar obedece al mismo proceso de reverberación que se encuentra en el *awĩ marakã*: el cantor es llamado “la futura presa del jaguar”, y saca al jaguar hablando de los humanos que comerá (representando una inversión temporal también).

Un jaguar muerto es, pues, lo contrario de un jaguar vivo, un animal salvaje y competidor del hombre. Esto es exactamente como la transformación en el espíritu del enemigo: de una amenaza a la vida, el enemigo se convierte en garantía de vida; de una causa de miedo, se convierte en un medio de inspirar miedo en los enemigos celestiales, los *Maí*.<sup>17</sup> Si el matador se

cuerpos. El asesino también es canibalizado por la víctima, quien lo penetra por el ano y se come sus entrañas; esta alma-*ianve* debe ser vomitada. El método ache de vengar una muerte natural ejecutando a otra persona de su propio grupo (un niño) produce una torsión *sui generis* en el juego de identificación entre el fallecido y el matador: el asesino del niño era adoptado por la madre de este último. Cf. Pierre Clastres. *Chronique des indiens Guayaki*. 242-333.

<sup>17</sup> Cf. Nimuendaju, “Fragmentos de religião” 23-24; Wagley. Welcome of tears 184-85. Comparar esto con el valor de los cráneos-trofeo para los Shipaya y con el rol de los espíritus de Kayapo asesinados por los Tapira-

transforma en un enemigo al matar a alguien, este último se convierte en otra cosa cuando su matador muere —se convierte en una parte de él—. De la metáfora a la metonimia, uno estaría tentado a decir.<sup>18</sup>

---

pe, que se convierten en “familiares” de los chamanes y les advierten de los ataques de los Kayapo vivos.

<sup>18</sup> Lévi-Strauss. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962. 114.



## 4

# DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL ENEMIGO



Toroti-ro regresando de cazar, 1982.

La palabra *Iraparadi* parece ser una forma poética de *irapã*, arco-arma, y por lo tanto es una sinécdoque del estado guerrero. Es el término para *awi*, enemigo, en el lenguaje de los dioses. Los *Maï* utilizan el término para referirse a los *awi peye*, hombres blancos y otros enemigos; y matadores araweté.<sup>1</sup> La figura genérica de *Iraparadi* o su especificación como el alma de cierto matador siempre interviene cuando las canciones traen a la luz divinidades peligrosas o cuando los dioses y los muertos tienen algo que decirle a un matador vivo.

<sup>1</sup> Una vez, cuando pregunté de quién hablaban los dioses en un *peyo* — sobre un *Iraparadi* que fumaba mucho—, me respondieron: “*ne re*”, “de ti”. El término también puede usarse como acusación, como en el caso de una canción en la que una mujer muerta preguntaba por “su *Iraparadi*”; todos entendieron que se refería a su marido, pues este la había dejado morir en las manos de los Kayapó, huyendo cobardemente. A través de esta cortante ironía, él era responsabilizado como el “matador” de su esposa.



Como designación del estado del guerrero araweté, el concepto de *Iraparadĩ* se revela esencialmente como una *perspectiva*. Si los *Maĩ* son, al mismo tiempo, el paralelo celestial de los araweté y una figuración del Enemigo, es decir, si nos miran con ojos de enemigo; y los miramos como enemigos, los *Iraparadĩ* son los araweté pensándose *activamente* a sí mismos como enemigos; son una especie de simetría de los *Maĩ*, que los *Maĩ* temen, al igual que los muertos comunes temen a los *Maĩ*. Esta perspectiva compleja, esta capacidad de *verse a sí mismo como enemigo*, que es al mismo tiempo el ángulo ideal de verse a uno mismo, me parece el secreto de la antropofagia tupí guaraní. El enemigo caníbal es siempre el otro; pero ¿qué más es un *Iraparadĩ* sino el otro de los otros, un enemigo del *Maĩ* que son los maestros de la perspectiva celestial?

El ideal araweté expresado en la idea de que antiguamente todos los hombres eran matadores es una traducción implícita de una situación en la que solo las mujeres serían devoradas por los dioses (ya que los niños pequeños no lo son). O más bien, en la idea de que la posición de “alimento de los dioses” es una posición femenina; y, por lo tanto, el estatus de los seres humanos vivos es femenino. El difunto típico es, pues, una mujer, así como el inmortal ideal es un hombre: el guerrero. Ideal, pero paradójico: este inmortal es un guerrero *muerto*, un ser que solo realiza todo su potencial a través de una relación dual con la muerte. Un matador muere cuando mata a su enemigo, se

identifica con él y es capaz de beneficiarse verdaderamente de sus muertes solo cuando realmente muere: al enfrentarse a los dioses, no es tratado como un enemigo (no es devorado) porque es un enemigo, un *Iraparadĩ* y así es inmediatamente un *Maĩ* inmortal.

Durante el tiempo que viví con los araweté, la posición del matador era menos importante y conspicua que la del chamán (aunque los efectos del parakanã asesinado en el sistema de nombres observado en 1988 sugirieron que las cosas podrían ser diferentes). El lugar del cantor en los bailes *pirahẽ* lo ocupaba indirectamente cualquier adulto capaz de recordar las canciones. Por otro lado, el ejercicio diario del chamanismo no podía basarse simplemente en la memoria: necesitaba individuos capaces de comunicarse realmente con los dioses.

Esta importancia diferencial de los dos modos de ser masculino puede deberse, en parte, al estado de relativa paz que caracterizó la vida araweté en ese momento (1981-1982), pero creo que tiene una base estructural. Si el chamán Araweté es un “muerto prospectivo” —ya que, como señaló Hugh-Jones<sup>2</sup> respecto de su homólogo tukano, que es capaz de dividirse en la vida, metaforizando la muerte—, desempeña, sin embargo, una función social vital: es un “ser-para-el-grupo”. Aunque el matador

<sup>2</sup> Christine Hugh-Jones. *From the Milk River: Spatial and Temporal processes in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. 113.

araweté es un dios prospectivo —ya que, como el chamán guaraní, es capaz de *no ser dividido en la muerte*—, manifiesta una función *mortal e individual*: es un “ser-para-sí-mismo”.

El chamán es una entidad viviente por excelencia, el representante de los vivos en el cielo y el canal de transmisión (lo que los araweté llamaron una vez “radio”) de los muertos celestiales. Es un mediador, ubicuo, pero siempre distinto de lo que comunica, comunica lo que está separado. Su eficacia depende de que esté vivo y de traer a los muertos. Por otro lado, el matador no representa a nadie, sino que encarna al enemigo con el que se confunde; es el lugar de una compleja metamorfosis que solo se beneficia a sí mismo. La potencia de su estado solo se actualiza después de su muerte. Aunque el chamanismo tiene un potencial latente que fomenta la dispersión, es, sin embargo, a través del chamán que se produce la Gran Alianza entre el cielo y la tierra, alianza manifestada en banquetes y cantos. Aunque el complejo del homicida, a su vez, se une a la comunidad en torno a la muerte de un enemigo (invirtiendo la dispersión provocada por la muerte de un miembro del grupo), inevitablemente aliena al matador, separándolo y alejándolo. Claramente, el ideal de una sociedad compuesta de guerreros-matadores está presente en la cultura araweté y debe haber sido doblemente “vital” en su larga historia de guerras. Pero desde el punto de vista de la escatología individual, un matador es alguien que ya ha pasado al otro lado, convirtiéndose en enemigo y en divinidad. Por esta

razón, si el chamán es para el difunto lo que el matador es para la divinidad, el chamán es para los vivos lo que el matador es para los muertos. La sociedad sería imposible sin el chamanismo, pero la masculinidad araweté también sería impensable sin la figura del matador.

La divinidad, los *Maí*, son al mismo tiempo chamanes y matadores, vida y muerte. Son el arquetipo del chamán, ya que poseen la ciencia de la resurrección; también son el arquetipo del matador, en el sentido de que representan una fusión ambivalente de *bide* y *awĩ*, transformando a los muertos en sí mismos a través del consumo (devoración), exactamente como el matador transforma al enemigo, transformándose en él. Pero el estatus de chamán no distingue a un muerto, mientras que el de asesino sí. Como ya señalé, aunque no hay lugar en el cielo para los enemigos (que son asesinos de Araweté), hay uno para los “chamanes enemigos” y los matadores araweté —y ambos son vistos por los *Maí* como *Iraparadi*, “enemigos de los dioses”—. El aspecto chamán de los enemigos y el aspecto enemigo del araweté son realizaciones parciales de la síntesis divina en la figura de los *Maí* —chamanes, matadores, enemigos y araweté—.

Los dioses araweté son esencialmente guerreros, y creo que su posición como afines a los humanos está vinculada a esta cualidad. El “hombre-dios” araweté es un matador, no un chamán. Es en este sentido que las mujeres, doblemente no celestiales, doblemente desconectadas de la muerte (¡provincia

masculina!, encarnan la vida y la condición humana. Es también por ello que se convertirán en el alimento ideal de los dioses. El chamán, situado entre la vida y la muerte, aunque del lado de los vivos, ocupa una posición intermedia entre el mundo mortal, individual y póstumo de guerrero, y el mundo vital, presente y colectivo de la feminidad. Las mujeres son las amantes de este mundo.

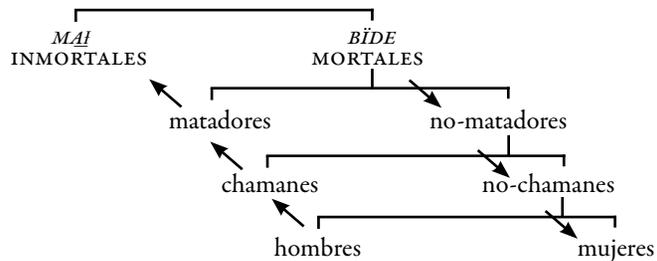


Figura 1. Hombres y mujeres, dioses y humanos.

La situación intermedia del chamán le confiere su valor político y su capacidad de representación, ejercida entre las esferas del cosmos, así como también dentro de la sociedad. Se materializa en la estructura enunciativa de su canto chamánico, una cámara de resonancia donde, sin embargo, uno siempre sabe que *otro* está hablando. Por otro lado, el lugar liminal y excesivo del matador está marcado por su exterioridad a lo social; la reverberación cuasi-incestuosa que mantiene consigo mismo y que solo se consume en la muerte. Esta es la paradoja del guerrero

araweté: puro espíritu, un hombre sin sombra y sin carne, él es su propio enemigo y el centro de una sociedad sin centro:<sup>3</sup>

La máxima ironía de la muerte es que su conquista final solo se logra abrazándola uno mismo... Esta solución claramente no está disponible para ningún sistema social en curso....<sup>4</sup>

Bueno, esta solución puede no ser viable para un sistema social, pero puede serlo para cada hombre. Además, los tupinambá y los guaraníes, con su doble juego de canibalismo y profetismo, desterritorializaciones paralelas, desafíos complementarios a la Sociedad y a la Identidad, son el testimonio de que sistemas sociales enteros lo han intentado. Los araweté, más comedidos, menos trágicos, quizás más ingeniosos, trasladaron su máquina deseante al cielo, y depositaron en los *Maí* su propia “esencia”, que es la temporalidad y la alteridad: los araweté son aquellos que se serán, que devendrán.

¿Pero qué tiene que ver el canibalismo en todo esto? ¿Qué relación secreta tiene con el Devenir, para que sea la figura que

<sup>3</sup> Lo que sigue, en la edición inglesa, forma parte del primer apartado “El *cogito* caníbal” del capítulo 9, “Seres del devenir” *Beings of Becoming*. [Trad.].

<sup>4</sup> Maurice Bloch y Jonathan Parry. “Introduction: Death and the regeneration of life”. Eds. M. Bloch y J. Parry. *Death and the regeneration of life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 39.

rige la química personal araweté? Pues habría métodos menos drásticos que éste para sintetizar el principio personal; y el canibalismo divino aparece a primera vista como un capricho bárbaro suplementario, una determinación marginal de los dioses. Pero no.

## 5

# EL COGITO CANÍBAL O EL ANTI-NARCISO



*Considerados fundamentalmente diversos,  
los muertos sirven para afirmar a los vivos.  
El pensamiento Krahó parece proceder por  
complementariedades, por negaciones:  
soy aquello que no soy no es.*

M.M. CARNEIRO DA CUNHA



La esposa es auxiliar y acompañante constante del chamán araweté, 1982.

La muerte produce una división de la persona y la convierte en algo doblemente separado. El yo, el principio que da sentido a la entidad viviente (es decir, el principio subyacente al desarrollo de la vida), genera como sombra material, el doble espectral terrestre, y como vitalidad y conciencia, el alma celestial. El primero acompaña a los *Añi*, imagen regresiva de la naturaleza salvaje, y prevalece durante la descomposición de la carne; el segundo se transforma en un *Maí* a partir de los huesos, mediante devoración y cocimiento resucitador. Ambos son *-a'ò we*, esto es, personas divididas o separadas: aquel, un cuerpo sin alma o una especie de anti-alma, la emanación animada de un cadáver; este, un alma sin cuerpo, o una especie de anti-cuerpo incorruptible y sobrenatural. El primero es la ausencia y se enfrenta al pasado: *bide pe*, ex-persona. El segundo es presencia y mirada al futuro: *bide ri*, lo que será una persona.





se convierte, necesariamente, en Otro: un muerto, un enemigo, un dios. Entre *bide pe*, lo que fue una personal, y *bide ri*, lo que será una persona, está la persona equilibrada, fugaz y neutral. Habiendo sido llegando a ser, ella no es, propiamente hablando, nada: deviene, llega a ser.

Manuela Carneiro da Cunha resumió acertadamente la dialéctica del cogito *jê* en la conclusión de su análisis de la muerte de *krahô*: “Vistos como fundamentalmente diversos, los muertos sirven para afirmar a los vivos. El pensamiento de *krahô* parece proceder ... por complementariedades, por negaciones: Yo soy lo que no soy no siendo”.<sup>2</sup> Esto me parece un ejemplo perfecto de juicio analítico. Los *araweté* y los otros *tupí guaraníes* parecen preferir la suplementación de los juicios sintéticos a priori, donde hay que ir más allá de los conceptos dados para producir algo nuevo, un movimiento ajeno a la identidad y a la contradicción.<sup>3</sup> El canibalismo ofrece un esquematismo

<sup>2</sup> Manuela Carneiro da Cunha. *Os mortos e os outros*. São Paulo: Hucitec, 1978. 143.

<sup>3</sup> Como dice el argumento de Kant: “En el juicio analítico me atengo al concepto dado, para establecer algo de él. Si es afirmativo, le atribuyo a ese concepto solo aquello que ya estaba pensado; si es negativo, solo excluyo de él lo contrario de eso. Pero en los juicios sintéticos debo salir del concepto dado, para considerar en relación con él algo enteramente diferente de lo que estaba pensado en él, // la cual [relación], por eso, nunca es ni una relación de identidad, ni una de contradicción; y con respecto a esto nunca se puede descubrir, en el | juicio mismo, ni la verdad ni el error”, Cf. Kant. *Crítica de la razón pura*. Trad. M. Caimi. Ciudad de México: FCE, 2009. 205.

ideal para tales juicios sintéticos que construyen a la persona haciendo intervenir el tiempo: el yo es algo que todavía no es, y lo que seré es todo lo que no soy, un dios “ambiguo y tentador”, como señaló Nietzsche de otro comedor de carne cruda, Dionisio. Alcanzaré la plenitud del ser solo después de haber sido devorado por mi enemigo —porque, como difunto, soy un enemigo del Sujeto celestial (*Bide*), el *Maí* —; o después de haber devorado (matado) a un enemigo en la tierra, lo que me vuelve un enemigo, y luego un dios. El sistema es como una banda circular retorcida que no tiene reverso: el difunto es el enemigo, el enemigo es el dios, el dios es el difunto y el difunto es el yo. El cogito caníbal no expresa la geometría narcisista de la representación, sino la torsión topológica del devenir-otro. La peculiar inversión del perspectivismo *araweté*, que postula al sujeto humano como objeto de la antropofagia divina, sugiere algo que ya era evidente en el caso *tupinambá*: que el canibalismo *tupí guaraní* es lo *contrario* de una incorporación narcisista; es una alteración, un devenir.

La muerte —otro nombre del tiempo— constituye a la persona como relación intercalar. La oposición entre los principios celeste y terrestre del sujeto no es sincrónica, sino diacrónica, sugiriendo un juego de repetición diferencial, donde el “término” repetido no existe fuera de la repetición. *Bide*, la persona, no tiene un lugar conceptual propio; está *entre*, en el medio, dividida entre la repetición desnuda y muerta del

doble terrestre (una sombra larvaria que repite una ausencia) y la repetición viva del alma celeste (una posición futura que desplaza la presencia a un *más allá* y la identidad a un devenir-otro). La alteración es *intrínseca* a la persona araweté. Como hemos visto, aquí el Otro no es un espejo, sino un destino y, por tanto, no es una entidad en un campo de identidades, sino un polo de atracción, una fuente de incoactividad, devenir del ser. Sin duda, tanto el *ta'owe* como los *Ma'idi* están en el futuro, visto que lo que *hay*, lo que está presente, son los vivos, y la muerte es el futuro. Pero hay una diferencia entre un futuro perfecto (lo que habrá sido) y un futuro simple (lo que será): la sombra que retrocede, la divinidad que avanza. Este futuro es también un pasado absoluto o, más bien, un estado no temporal: antes de la Separación que creó la muerte y la diferencia, los humanos eran (ya que estaban con) los dioses. Esto es lo que son los humanos: “los que se irán”, *iha me'e rí*. De ahí que eso sea la muerte.

¿*Panta rhei*? El regreso de los muertos, en la canción chamánica, es la forma más precaria de perpetuidad. Las almas celestiales no son ancestros; su principio personal no espera más que dos generaciones para sumergirse en el olvido y silenciar su voz. Los huesos se dispersan en la tierra, los vivos avanzan, los nombres regresan solo errática y esporádicamente, sin significar casi nada. Los vivos están bajo la égida de la impermanencia.

Pero la muerte asegura otra continuidad: entre el cielo y la tierra, entre dioses y humanos. La *sociedad* araweté persiste,

en su nomadismo y dispersión, porque está compuesta no solo de hombres, sino también de dioses. Es, en el análisis final, una sociedad dualista: una mitad terrestre, por así decirlo, y una mitad celestial, ambas ligadas por afinidad. Los humanos dan cóntugues y comida a sus cuñados caníbales. A cambio reciben cantos, una presencia suplementaria de sus muertos, un ideal de inmortalidad, pero, sobre todo, creo, la vida: esta vida presente. Sospecho que los muertos mueren para que podamos seguir viviendo. Aquí toco una cuestión de la que a los araweté no les gusta hablar: el colapso del cielo sobre sus cabezas. Los vivos se alían con los dioses mediante prestaciones matrimoniales y alimenticias para que estos no decidan demoler el firmamento y así aniquilar a la humanidad. Y, sin embargo, saben que el peso de los muertos debe hacer que el cielo se abra inevitablemente algún día.

Esta “organización dual” de humanos/divinidades, asimétrica y diacrónica, es en esencia la estructura social araweté. El principio fundacional de su metafísica es que el Ser se constituye solo proyectándose a través de la exterioridad, lo que conlleva la falta de elaboración de las diferencias internas del cuerpo social, que, en este sentido, *no tiene interior*. Su acentrismo socio-morfológico es función de la estructura vertical y diacrónica del cosmos, y la sociedad forma parte de la cosmología, en el sentido estricto del término. Aquí, una perspectiva funcionalista

o sociocéntrica estaría condenada a contemplar la nada, o bien a refugiarse en la “fluidez”, en el “individualismo” o, quién sabe, en la degeneración histórica.

\*

Pregunto nuevamente: ¿por qué el canibalismo? Parece que el canibalismo de Araweté no siempre ha sido “meramente” metafísico. Sus sagas están pobladas de relatos de canibalismo, entre-devoraciones que mantuvieron con otros pueblos Tupi. Mis datos aquí son escasos y ambiguos. Incluso aquellas personas que negaron categóricamente que su grupo fuera caníbal, —subrayando en cambio su condición de víctimas de los *Towaho*, *Todi*, y otros antiguos enemigos—, admitieron que no pocos de sus antepasados recientes sí eran *awî, a re*, “devoradores de enemigos”. Todos dicen que, en las guerras en la región de Ipixuna contra los asurini, kayapo y parakana, nunca comieron enemigos; pero que antiguamente —dicen algunos—, sí se lo hacía. Mi impresión es que la antropofagia fue, al menos en este siglo, una práctica restringida y poco frecuente. Pero la expresión *awî, a re* es actual, y *awî, kã ê*, “enemigo cocinado”, es un nombre personal. Cierta creencia tradicional es reveladora: *awî, a re*, un devorador de enemigos vive mucho tiempo, es inmune a las enfermedades y es físicamente fuerte. El canibalismo “real” produce así una especie de inmortalidad relativa, que evoca la inmortalidad real de los caníbales celestiales y la condición trascendental del

matador. La carne de un enemigo, en este caso, sería lo opuesto a las carnes *ha'iwã hã* (letales). Por lo tanto, podríamos suponer que el vigor de los *Maî* se debe tanto a su dieta guerrera de carne humana como a su ciencia chamánica de eterna juventud, un tema presente en el canibalismo tupinambá.

La longevidad de los ancianos que aún resistían en la tribu, en 1981-19883, se atribuía medio jocosamente a esta terrible condición de comedores de enemigos. Cuando les hacía preguntas al respecto, los ancianos se reían a carcajadas y lo negaban —solo la venerable Pãnorã-hi (que murió en 1987) aceptó de buen grado la oprobiosa etiqueta, diciendo que efectivamente lo era—. Pero nunca logré sacarle suficiente provecho a ella sobre esto, ni a los demás —este era un asunto del que no les agradaba hablar—. Quizás mi intimidad con los araweté aún no había llegado a tal punto. Decían: “Eso terminó hace mucho tiempo, ahora somos ‘inofensivos?...’”. Pero una cosa sí es clara: incluso si los araweté no son caníbales devotos, sus dioses ciertamente lo son, y ellos son las víctimas elegidas.

\*

El canibalismo divino es una operación culinario-funeraria, que desencadena un sistema con las categorías de lo crudo, lo cocido y lo podrido; de la carne, los huesos y el alma.

Si consideramos que la tríada personal araweté vivo/espectro/alma se refiere a una tripartición cosmológica

—indicada en el capítulo IV<sup>4</sup>—, tendríamos el esquema de la figura 3. Aquí, la cultura aparece como un estado ambivalente y, a la vez, neutral. Consideremos qué valores caen bajo su rúbrica. La doble cocción de la inmortalidad, y su inversión simétrica, la doble podredumbre de la muerte definitiva (ambas implicando transubstanciaciones caníbales) determinan como por eliminación el carácter distintivo de la vida provisional de los humanos de carne y hueso en el presente, existentes entre el cielo y la tierra: lo *crudo*. Si los muertos están dos veces podridos y los inmortales dos veces cocinados (en lugar de “dos veces nacidos”, como en el hinduismo), es porque los vivos están “dos veces” crudos: algo incompleto, ambiguo e inmaduro, que solo la muerte elaborará.

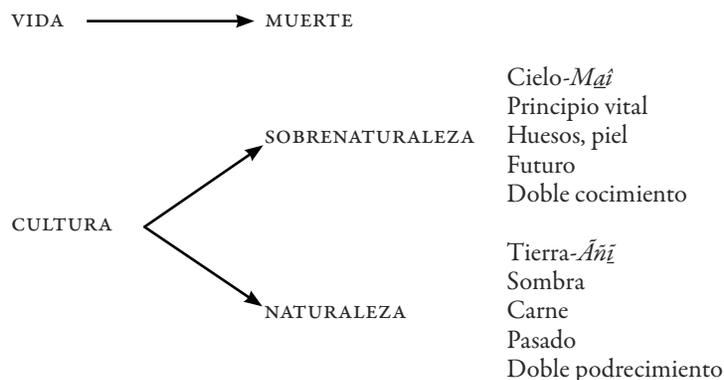


Figura 3. Tríada de la persona dentro de la tripartición cosmológica.

<sup>4</sup> La edición en inglés refiere el capítulo III [*Trad.*].



Esto ilumina una de las determinaciones de los *Ma'i* como “comedores de carne cruda”. Los dioses, de hecho, comen comida cocida, nos cocinan a nosotros, ya que somos la “carne cruda”. Su epíteto expresa lo siguiente: los dioses son antropófagos. Son, para ser precisos, *jaguares de fuego*. El sistema opera mediante una inversión de perspectivas. Desde el punto de vista de los humanos, los dioses son “comedores de crudo” porque antes no tenían fuego para cocinar. En la mitología tupí guaraní, el fuego le fue robado a *Urubu* —Maestro de lo podrido—, no al Jaguar —Maestro de lo crudo—, como entre los Jê.<sup>5</sup> Es decir, los dioses araweté “son jaguares”. Desde el punto de vista de los dioses, los seres humanos *son* alimentos crudos que deben cocinarse dos veces para estar libres de corrupción. Entonces, desplegando la ecuación lévi-straussiana, tendríamos como modelo básico de la cosmología tupí guaraní<sup>6</sup> lo siguiente:

(Naturaleza: Podrido) :: (Cultura: Crudo) ::  
 (“Sobrenaturaleza: Cocido)

Sin embargo, este sistema no es estable y, en el caso Araweté, parece sobredeterminado. La ambigüedad del estatuto de los humanos —como sujetos, son los maestros de lo cocinado;

<sup>5</sup> Francis Huxley. *Affable savages*. London: Rupert Hart-Davis, 1956. 14-15.

<sup>6</sup> Lévi-Strauss. *Le cru et le cuit*. Paris: Pion, 1964. 149-161.



como objetos, son algo crudo— se repite, invertida, en el plano de los dioses. Un jaguar con fuego no es otra cosa que un caníbal humano. El canibalismo, la “cuarta dieta básica”, fusiona lo crudo y lo cocido en una figura compleja.

Esto me permite sugerir una hipótesis. En el mito tupí guaraní del robo del fuego civilizador, el bando perdedor, símbolo de la Naturaleza, es el buitre (la oposición central es podrida/cocida). ¿Será porque hay otra función que está reservada al jaguar y a lo crudo, la de encarnar positivamente el canibalismo? Otro motivo clásico de la mitología tupí son los míticos gemelos, asociados directa o indirectamente a la pareja jaguar/zarigüeya (Araweté, Kaapor, Tupmamba, Guaram, Shipaya, etc.). Vimos cómo la zarigüeya, signo de lo podrido, está ligada al doble espectral de los humanos; de ahí que el jaguar, símbolo de lo crudo, marque la función que desempeñan los *Maí* en la escatología: el canibalismo celeste.<sup>7</sup>

En consecuencia, en la tripartición araweté, la Cultura es un estado ambivalente y neutral, la Sobrenaturaleza es ambivalente, pero con connotaciones positivas, y la Naturaleza no es ambivalente y tiene una connotación negativa como

<sup>7</sup> Esto nos ayuda a comprender la idea entre los Kaapor (donde el chamanismo es un valor subordinado a la guerra) de que la zarigüeya es un *chamán*, cf. Huxley, *Affable savages*. 249. El hecho de que los espectros de los chamanes araweté canten, mostrando así una mayor “animación” que los espectros comunes, puede ser una inversión del estatus “*antizarigüeya*”, jaguar-imputrescible, de las almas celestiales de los matadores.

podredumbre inequívoca y maligna. En otras cosmologías tupí guaraníes, estos valores se distribuyen de diferentes formas. La ambigüedad de los *Maí*, por tanto, parece ser un rasgo distintivo del pensamiento araweté.

Las mujeres, necesariamente no asesinas, son inevitablemente víctimas del canibalismo celestial. En este sentido, solo ellas son necesariamente crudas. Esto es consistente con la idea de que el mundo del *socius* humano es fundamentalmente femenino:

(Humano: Divino) :: (Mujer: Hombre) ::  
(Crudo: Cocido)

La oposición entre alma celestial y espectro terrestre expresada en términos de piel y huesos versus carne sugiere el tema de las “segundas exequias” y su dialéctica de muerte y regeneración. Bloch y Parry<sup>8</sup> plantean la hipótesis de que tal oposición —a la que añaden otra más, hombres (huesos) / mujeres (carne)— sería operativa solo en sistemas sociales donde la distinción consanguínea / afin es fundamental, que no es el caso de los sistemas endogámicos o fuertemente cognáticos. La oposición parece válida para los araweté: la distinción consanguínea / afin no está marcada dentro de la sociedad humana, que es endogámica y cognática, pero estructura las

<sup>8</sup> Bloch y Parry. “Introduction: Death and the regeneration of life”. 20-22.

relaciones, igualmente sociológicas, entre el cielo (masculino) y la tierra (femenina). Esto proporciona un argumento adicional para la idea de que la sociedad está completa solo en el nivel de la cosmología.<sup>9</sup>

\*

El canibalismo de los *Mai* connota varias determinaciones de la alteridad. Los muertos son devorados porque se niegan a entablar relaciones de alianza con los dioses: son algo así como los enemigos de estos últimos, que ocupan la posición de *Bide* celestial. Pero los dioses, en relación con nosotros, los muertos

<sup>9</sup> Antes mencioné de pasada el “culto a los huesos” guaraní, cf. H. Clastres. *Terra sem mal*. 20-21, y el tema del *kandire*, la no putrefacción del esqueleto, ligado al *aguyje*, maduración-sublimación que puede ser vista como trascendencia de la materia humana “cruda” en el camino hacia lo divino (supra 596). La asociación entre espectro terrestre y carne también se observa en la creencia Kaapor de que el *Anyang*, espíritu de la muerte, caníbal, tiene la piel verde (¿podrida?) y *no tiene huesos*, cf. Huxley. *Affable savages*. 180. Esto puede compararse con la definición de los *mekarō* Krahó, que no tienen carne, solo piel y huesos; en contraste para el caso Araweté, esto marca su no-vitalidad (carne=sangre=vida), no la perennidad del cuerpo místico celeste; el lugar de la permanencia de la Timbira se localiza en el esqueleto real y en los nombres cf. Carneiro. *Os mortos e os outros*. 145. Los bororo, entre los que están muy desarrolladas estas oposiciones, presentan una interesante transformación del tema de la piel de los muertos. La piel de un jaguar asesinado por un *aore maiwu*, sustituto del difunto que lo venga, debe ser ofrecida a los familiares del clan del difunto. Es una especie de *perigraphé* final o circunscripción de la persona del difunto, cf. Novaes. “Tranças, cabaças e couros no funeral bororo (a propósito de um processo de constituição de identidade)”, *Revista de Antropologia* 24 (1981): 25-40). Entre los araweté, son los dioses “jaguar” quienes guardan las pieles de las almas devoradas como trofeos.

—que, después de todo, son humanos— son caníbales porque son enemigos. Este canibalismo aparece como una solución sintética y como una condición para la posibilidad de alianza entre los vivos y los dioses: transforma a algunos humanos (los muertos) en *Mai*. Los dioses, afines trascendentales de los humanos, son sobre todo *los que comen*: en la tierra, el alimento de los humanos; en el cielo, a los propios humanos. Este es el compromiso de la alianza.

El canibalismo divino araweté trasciende la distinción entre “exo-“ y “endo-canibalismo”. ¿Qué hay adentro, qué afuera, y quién es el otro, en la relación entre humanos y divinidades? Lo que se come es siempre lo otro: un difunto de un grupo, un otro, debe ser devorado por los dioses; el enemigo, otro, debe ser asesinado (comido) por un ya-dios, el matador. Ni “endo-“ ni “exo-“, este canibalismo, como el de los tupinambá, yanomami o Pakaa-Nova<sup>10</sup> (Albert 1985; Vilaça 1989), vincula afines o transforma en afines a aquellos a quienes vincula.

Entre dioses y hombres, a través de los muertos, se establece un proceso de reverberación donde la posición de la alteridad circula incesantemente. Los muertos, otros, son devorados

<sup>10</sup> Cf. Bruce Albert, “Temps du sang, temps des cendres: Representation de la maladie, systeme rituel et espace politique chez les Yanomami du sud-est (Amazonie bresilienne)”. Disertación doctoral, Université de Paris-X, Nanterre: 1985; Aparecida Vilaça. “Comendo como gente: Formas do canibalismo wari (Pakaa Nova)”. Tesis de maestría. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional do Rio de Janeiro, 1989.

por los otros, dioses, para transformarse en dioses enemigos de nosotros. El viviente, en última instancia, *es algo entre otros dos*: el difunto que fue, el dios que será. El ser de los vivos es producto de esta doble alteridad provocada por el canibalismo. Por eso los dioses devoran a los muertos: para que el araweté pueda ser real.<sup>11</sup> La antropofagia, emblema de los tupí en el imaginario occidental desde Montaigne, siempre ha planteado un enigma para la antropología —siendo resuelta por la negación—.<sup>12</sup> Menos, creo, por motivos fágicos que por una especie de repugnancia lógica. Después de todo, el canibalismo es como el incesto, un gesto imposible: imposible en el sentido de hacer coincidir los cuerpos y los signos, las personas y sus nombres.<sup>13</sup> Lo que se come es siempre, en y por el acto mismo, *otra cosa* que lo que esta era antes: el símbolo se evade bajo el gesto, el acto se aparta de la meta. Imposible, aunque real, el canibalismo es más una paradoja que un enigma: si el ritual es “esencialmente el arte

<sup>11</sup> Lo que sigue, en la edición inglesa, forma parte del tercer apartado “Mi cuñado el jaguar” del capítulo 9, “Seres del devenir” *Beings of Becoming*. [Trad.].

<sup>12</sup> Wiliam Arens. *The man-eating myth. Anthropology and anthropophagy*. New York: Oxford University Press, 1979. Cf. La crítica documental definitiva que Forsyth “The beginnings of Brazilian anthropology: Jesuits and Tupinambá cannibalism”. *Journal of Anthropological Research* 39 (1983): 147-178, hace al uso de los materiales tupí del siglo XVI que hace Arens, necesaria en el contexto de habla inglesa.

<sup>13</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari. *L'Anti-Edipe: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1972. 190.

de lo posible”,<sup>14</sup> entonces el canibalismo no es un ritual. Como lo real, es el arte de lo imposible.

El canibalismo tupí guaraní —el real, de los tupinambá, y el “imaginario” e invertido de esos tupinambá celestiales que son los *Mai* araweté— habla, de hecho, de la Persona, del Yo y del Otro. O, mejor, no “habla”, ya que en absoluto es un “fantasma que actúa”,<sup>15</sup> sino una máquina de devenir-Otro. Por lo tanto, si opera en el mismo campo que la dialéctica de la identidad jé —a saber, la constitución del “yo” a través del “otro”—, no me parece que se pueda poner en continuidad con los juegos

<sup>14</sup> Christine Hugh-Jones. *From the Milk River: Spatial and temporal processes in Northwest Amazonia*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979. 280.

<sup>15</sup> Cf. La última palabra soberana e inane de André Green, que de una deducción estrictamente interna al psicoanálisis (alias, coherente), sentencia sin apelación: “La propia naturaleza de los impulsos caníbales es tal que la relación canibal oral con el seno solo puede ser fantasmática. *Y si ciertos grupos humanos practican el canibalismo real, no hacen nada más que actuar [para actualizar] un fantasma remanejado y racionalizado*. No hay, entonces, propiamente, canibalismo real, bruto. Lo primero, a pesar de lo que atestiguan la prehistoria y la antropología, no es un canibalismo real. La realidad del canibalismo es la posibilidad de hacer pasar en lo real el fantasma que lo sustenta, cf. André Green. “Le cannibalisme: Realite ou fantasme agi?”. *NRP* 6 (1972): 45; En que no hay canibalismo “bruto” (“real...”), estamos todos de acuerdo. Que ha de ser reducido a un aparato de identificación narcisista imaginaria —en el plano del grupo social y de la cosmología, y de la construcción de la Persona— responde a una violencia de diván. La imposibilidad del canibalismo real es de un orden diferente a la de la derivación (¿perversión?) de un genérico y normal canibalismo pulsional.

de la doble negación que fundan la Persona y la sociedad jé. El canibalismo no es un caso límite o “literal” de la dialéctica del Sujeto, sino una *salida* de esa dialéctica. Es perfectamente coherente con el complejo de fuerzas que llevaron a muchas de estas sociedades hacia la destrucción y se hace eco de la observación de Hélène Clastres sobre el impulso que mueve la filosofía religiosa guaraní:

En este pensamiento parece operar una lógica que rechaza el principio de no contradicción, que al mismo tiempo se opone a los extremos y anhela hacerlos compatibles o co-posibles.<sup>16</sup>

Ni identidad ni contradicción, sino rechazo: un rechazo a elegir, fomentando una inquietud ontológica en verdad. Para lograr lo que pretendían, los tupinambá sopesaron sus actos con mucho cuidado, como hacen los araweté con sus ideas; el canibalismo no es una exageración maníaca de alguna necesidad simbólica que podría satisfacerse de otras formas.

Comerse al otro es ciertamente exagerar, cometer un exceso de sacrificio. Establece una continuidad máxima con la víctima, creando una inmanencia animal entre el devorador y el devorado y, al mismo tiempo, presupone una discontinuidad, no menos absoluta y trascendente, entre ambos, ya que lo que

<sup>16</sup> H. Clastres. *Terra sem mal*. 89.

uno come es por definición el no-yo, una “cosa”.<sup>17</sup> Devorar a un “semejante” (y por supuesto que se trata de un “semejante”, incluso si es un enemigo, o de lo contrario no sería un canibalismo *ritual* cargado de precauciones y peligros místicos) es precisamente evitar que refleje una imagen y sirva de soporte a la identidad del comensal. Es una forma de romper el espejo de la función imaginaria, destruir la representación, quebrando los espejos de la función imaginaria.

El canibalismo ritual no es en modo alguno una “*fantasme agi*”,<sup>18</sup> como la que se encuentra en el sofá psicoanalítico, sino un mecanismo simbólico del devenir del otro. Y si la motivación explícita del canibalismo tupinambá fue la venganza, es porque la venganza, como el canibalismo, es imposible e interminable; otra figura del devenir. Es más que una mediación a través de la alteridad, que busca constituir una identidad; es un paso ineludible *hacia* la alteridad. Yo soy el enemigo. Esto es lo que los araweté están diciendo a través de sus dioses.

¿Cunhambebe dijo algo diferente? El jefe Tupinambá *no* dijo que lo que comía no era humano, que era una cosa, distinta a él, un animal. No. Él dijo lo contrario: yo no soy “humano”.

<sup>17</sup> Georges Bataille. *Theory of religion*. Trad. R. Hurley. New York: Zone Books, 1989. 17, 39.

<sup>18</sup> Green, “Le cannibalisme: Realite ou fantasme agi?”. *NRP* 6 (1972): 45”.

Este mismo Konyan Bebe [Cunhambebe] tenía entonces un gran recipiente lleno de carne humana frente a él y estaba comiendo una pierna que me llevó a la boca, pidiéndome que la probara. Le respondí que incluso las bestias que no tenían entendimiento no comían su propia especie, y le pregunté si debería un hombre devorar a sus semejantes. Pero le dio un mordisco y dijo: *Jau wara sehe*: “Soy un jaguar; sabe bien”, y con eso lo dejé.<sup>19</sup>

## APÉNDICE

<sup>19</sup> Hans Staden. *Duas viagens ao Brasil*. Brasil: L&PM, 2008. 110.





Comida colectiva: hígado de tortuga.  
Aldea del Ipixuna Medio, Xingu, 1982

## Clave de pronunciación de las palabras araweté<sup>1</sup>

La lengua araweté no había sido estudiado por expertos cuando hice mi investigación y escribí este libro. Mientras tanto, conté con la inestimable ayuda de la fallecida profesora Yonne Leite para desasarme el mínimo necesario en materia tupinológica. Hoy disponemos de algunas tesis sobre la lengua de indiscutible utilidad, pero, todavía, de pequeña profundidad.

La grafía aquí empleada no respeta el alfabeto fónico internacional, pero procura ser consistente. Los valores sonoros aproximados de las letras son: las vocales *a*, *e*, *i* suenan como en portugués brasileño (la *e* en general abierta); la *í* suena como una *u* pronunciada sin redondeo de los labios; la *ï* suena como en inglés “bit”, pero producida con la punta de la lengua vuelta hacia abajo; la *o* suena como en inglés “but”; la tilde indica una vocal nasal (todas las vocales pueden ser nasalizadas). Las consonantes *p*, *b*, *m*, *n* suenan aproximadamente como en portugués; la *ñ* como la *nh* en portugués; la *k* como la *c* de “casa”; la *t* como en “todo”, incluso antes de la *i*; la *X* suena como *tch*

<sup>1</sup> Tomado de Eduardo Viveiros de Castro, Camila de Caux y Guilherme Orlandini Heurich. *Araweté. Um povo tupi da Amazônia*. São Paulo: Edições Sesc, 2017. 23.



(como la *t* de “tío”; la *c* como *ts*; la *r* como en “caro”, incluso en el comienzo de la palabra; la *ɗ* como la *th* del inglés “that”; la *d* como en “body”, en la pronunciación estadounidense; *y*, *w* y *h* suenan como en inglés “yes”, “work”, “home”. El signo ’ entre dos vocales indica una oclusiva glotal suave, es decir, una pequeña pausa entre los dos sonidos que separa. La vocal tónica de la mayoría de las palabras es la última; solo cuando no es el caso, se indica el acento por un trazo bajo la vocal: así, por ejemplo, *bide* se pronuncia “bīdé” y *Mai* se pronuncia “Mái”.



## Glosario de términos araweté<sup>2</sup>

*La siguiente es una lista de los términos araweté utilizados con más frecuencia en el texto.*

<b><i>amite:</i></b>	otro (de un tipo diferente); no relativo
<b><i>añi:</i></b>	hermano del mismo sexo; relativo
<b><i>añi:</i></b>	espíritus malévolos del bosque
<b><i>-a’o we:</i></b>	agencia espiritual, la manifestación activa de un ser ausente (ver <i>ta’o we</i> )
<b><i>apibi:</i></b>	amiga (de un hombre)
<b><i>apibi-pihā:</i></b>	amigo del mismo sexo
<b><i>apino:</i></b>	amigo (de una mujer)
<b><i>aranāmī:</i></b>	la divinidad que levantó el firmamento
<b><i>aray:</i></b>	sonajero del chamán
<b><i>awaci mo-tiarā:</i></b>	“hacer madurar el maíz”, el movimiento estacional de dispersión hacia el bosque
<b><i>awaci ñā:</i></b>	“dueño del maíz”, la pareja que patrocina un festival de cerveza suave

<sup>2</sup> Tomado de Eduardo Viveiros de Castro. “Appendix 4. Glossary of Araweté Terms”. Trad. C. V. Howard. *From the enemy’s point of view*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. 332-333.



<i>awí peye:</i>	“chamanes de los enemigos”, una clase de divinidades
<i>awí:</i>	enemigo, no araweté
<i>ayaraetá:</i>	un espíritu terrestre asociado a la miel
<i>bide:</i>	seres humanos, persona, araweté, “nosotros” (inclusivo)
<i>čiye:</i>	miedo-respeto, vergüenza
<i>dí:</i>	otro (del mismo tipo); hermano
<i>doká:</i>	“servir”, el rito de ofrecer cerveza fuerte a los dioses y a los muertos
<i>há'iwá:</i>	enfermedad mortal resultante de una causa sobrenatural
<i>bado'i (tado'i):</i>	cuñado
<i>hěná mi re:</i>	“abandonados”, uno de los epítetos para humanos y animales.
<i>hiro:</i>	cuerpo, contenedor, envoltura
<i>howi'há:</i>	grande, margo (también aplicado a correlatos sobrenaturales de ciertos animales)
<i>ĩ:</i>	“alma”, principio vital, imagen, representación, sombra
<i>Iaraci:</i>	un espíritu celestial caníbal, devorador de azaí con miel
<i>Iaradi:</i>	un espíritu terrestre, dueño de pecarías de labios blancos
<i>iba me'e pe:</i>	“los que se fueron”, uno de los epítetos de los <i>Mai</i>



<i>iba me'e rí:</i>	“los que irán”, uno de los epítetos de los humanos
<i>ika hete me'e:</i>	“(seres) realmente existentes”, una expresión que se refiere a seres sin cultura o trascendencia
<i>lraparadi:</i>	una entidad celestial en la que se transforma un matador araweté; también “enemigo” en el habla de los dioses
<i>irapá:</i>	arco, arma de fuego; metáfora del pene y los labios de la vulva
<i>Iwikatihá:</i>	“El-del-lado-de-abajo”, Maestro del agua y de los peces
<i>kaaki há:</i>	conciencia, memoria
<i>kamará:</i>	no indios
<i>kā'ĩ da:</i>	“cerveza agria”, cerveza fuerte de maíz”
<i>kā'ĩ hě'ě:</i>	“cerveza dulce”, cerveza suave de maíz
<i>kā'ĩ nã:</i>	“dueño de la cerveza”, la pareja que patrocina un fuerte festival de la cerveza
<i>kā'ĩ mo-ra:</i>	“agriar la cerveza”, la caza ceremonial que precede a una fuerte fiesta de la cerveza
<i>koako há:</i>	abstinencia
<i>kiyaha:</i>	diáfano, transparente, exterior; también se refiere a un estado psicofísico
<i>mai:</i>	divinidad, divinidades celestiales
<i>mai demí-do:</i>	“comida de los dioses”, nombre aplicado a los alimentos ceremoniales y a los seres humanos



<b><i>mai dī:</i></b>	“futuro dios”, uno de los epítetos de los seres humanos
<b><i>mai hete:</i></b>	“dioses reales”, la principal clase de divinidades en el panteón
<b><i>mara:</i></b>	poner, postular, colocar, crear
<b><i>marakay:</i></b>	cantor (de música durante un <i>pirabe</i> y festivales de cerveza fuerte)
<b><i>me’e nã:</i></b>	“Cosa-Jaguar”, una divinidad que come tortugas
<b><i>me’e a’i:</i></b>	una categoría de alimentos y acciones mortales
<b><i>me’e hebi a re:</i></b>	“comedores de (carne) asada”, uno de los epítetos de los <i>Áñi</i>
<b><i>mo-a’o:</i></b>	causar nostalgia, hacer que alguien se aleje de sí mismo debido a la tristeza y el anhelo
<b><i>mo-ao we:</i></b>	“desaparecer”, transformarse en un espectro
<b><i>-mone:</i></b>	“llevar”; también se refiere a la operación chamánica de redirigir un alma al cuerpo
<b><i>moropi’ñã:</i></b>	matador
<b><i>ñã:</i></b>	dueño, maestro, representante
<b><i>-odi moMai:</i></b>	divinizar
<b><i>odīpida kã:</i></b>	el baño celestial cambiante de piel que experimentan los muertos
<b><i>pepi kã:</i></b>	contraparte, pago, venganza



<b><i>peye:</i></b>	chamán
<b><i>peyo:</i></b>	“remover el aire, ventilar”; la operación chamánica de guiar a los dioses y a los muertos a la tierra para comer ciertos alimentos
<b><i>pirabē:</i></b>	un tipo de baile y género musical
<b><i>piri o:</i></b>	caníbal
<b><i>pirowī’hã:</i></b>	“antiguos”, “antepasados”
<b><i>-reme:</i></b>	un sufijo adjunto al nombre de una persona que falleció o estuvo ausente durante mucho tiempo
<b><i>ta’o we:</i></b>	un espectro humano, la porción terrestre de una persona muerta
<b><i>tã ñã:</i></b>	“propietario de una villa”, jefe
<b><i>te’o me’e:</i></b>	cadáver
<b><i>teka kati we:</i></b>	“lugar de buena existencia”, los cielos
<b><i>tenotã mō:</i></b>	líder
<b><i>tiwã:</i></b>	potencial afín, primo cruzado, no relativo
<b><i>towaho:</i></b>	una antigua tribu enemiga
<b><i>wewe:</i></b>	“ligero”; también se refiere a un estado psicofísico



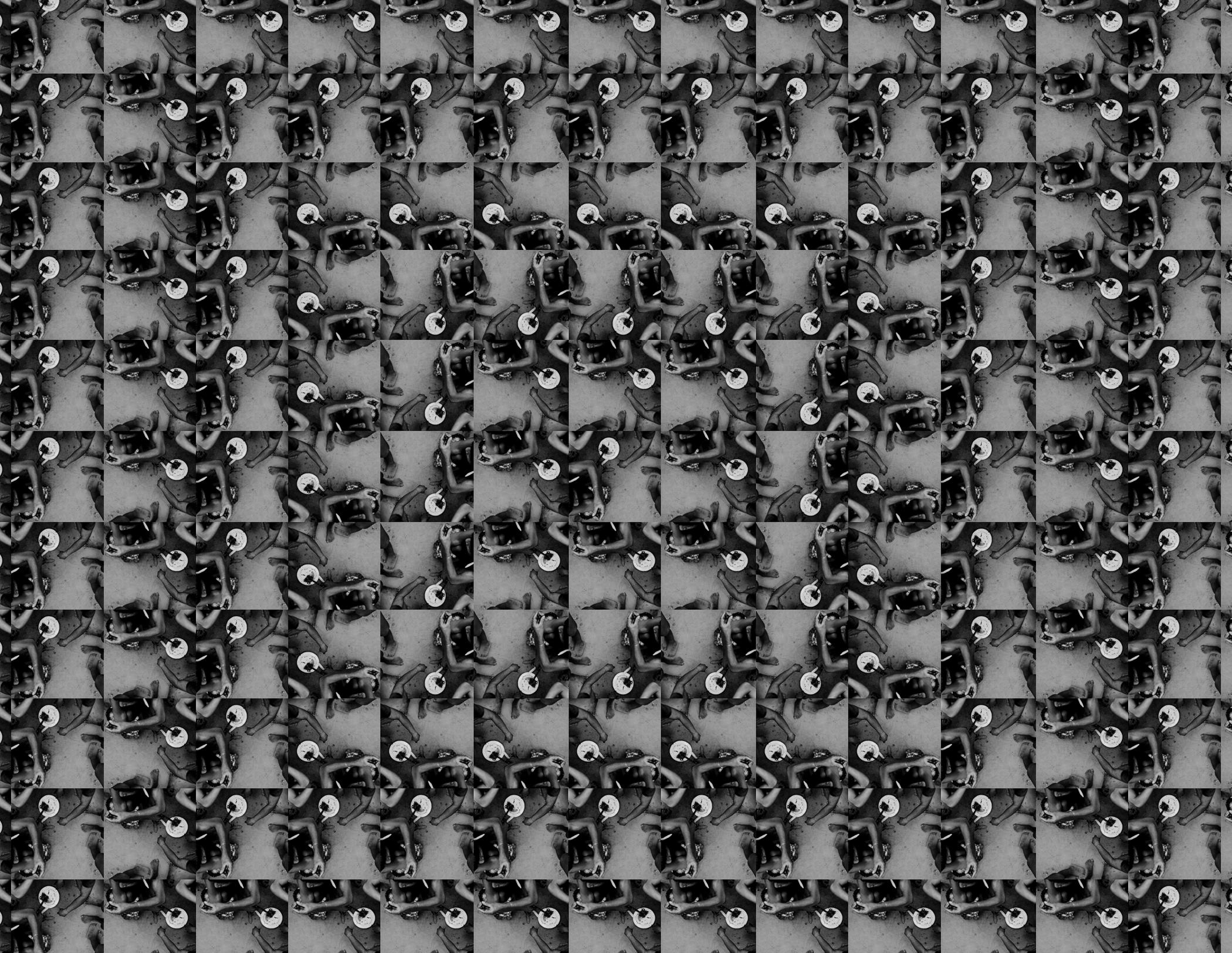


Yaráma pelando achiote, 1982.



# ÍNDICE

Nota de traducción. raúl rodríguez freire	13
1. El matrimonio del cielo y la tierra	17
2. El chamanismo y la música de los dioses	27
<i>El canto del castaño</i>	58
3. Los matadores y la música de los enemigos	103
4. Desde el punto de vista del enemigo	133
5. El cogito caníbal o el anti-narciso	143
<i>Apéndice</i>	167
Clave de pronunciación de las palabras araweté	169
Glosario de términos araweté	171





**Aduge**  
**Biri**