

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2018-2020

Tesis para obtener el título de Maestría de Investigación en Antropología Visual

Cantos de Jaguar:

Etnografía de la comunicación sonora interespecífica waorani

Yeimy Araque Contreras

Asesora: Ana Lucia Márquez Ferraz

Lectores: Elisenda Ardèvol y Michael Uzendoski

Quito, diciembre de 2022

A mi madre,

A mí, hijo del Inca, me  
[embarcaron] en una canoa de ferro,  
mis enemigos, hijos del Inca,  
[me llevaron] en una  
canoa blanca de ferro.  
Volteados los tapires tiernos,  
los voltearon y tumbaron.  
Dejando a los tapires tiernos,  
dejándolos,  
sigo cantando  
[con mi voz que] sube [como el] trueno.  
[A pesar que] el jefe de los enemigos  
quiere matar al jaguar  
con su escopeta blanca,  
quiere matar al mono maquisapa,  
él no [puede] matar al jaguar,  
no [puede] tocar al jaguar,  
al jaguar [que canta como] trueno.

Canto de Gregorio Estrella, anciano y jefe kakataibo de la Amazonía peruana<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ver en: “El Oído No-Humano y Los Agentes En Las Canciones Indígenas: ¿un ‘eslabón Perdido’ Ontológico?” Bernd Brabec de Mori. Página 103. En *Sudamérica y Sus Mundos Audibles. Cosmologías y Prácticas Sonoras de Los Pueblos Indígenas*. 2015.

## Índice de contenidos

<b>Resumen</b> .....	VIII
<b>Agradecimientos</b> .....	IX
<b>Introducción</b> .....	1
Cómo empezó esta historia, desde dónde se cuenta y qué busca .....	1
Metodología y algunos sentires sobre este trabajo .....	3
Un pequeño recorrido sobre el contenido audiovisual y escrito de esta investigación .....	8
<b>Capítulo 1. Sobre el marco teórico</b> .....	11
1.1. Perspectivismo.....	11
1.1.1. Perspectivismo Sonoro.....	12
1.2. Acustemología .....	13
1.3. Categorías analíticas principales .....	16
1.3.1. Performance .....	16
1.3.2. Mímesis.....	19
1.3.3. Ecología sensible .....	20
<b>Capítulo 2. Un acercamiento al mundo waorani y al campo empírico</b> .....	22
2.1. La etnología waorani. Un breve acercamiento .....	22
2.1.1. Los waorani en aislamiento .....	28
2.2. Los interlocutores .....	33
2.2.1. Árbol de parentesco de los interlocutores .....	40
2.3. Los lugares de campo: Gareno, Konipare y Dayuno Nuevo .....	42
2.3.1. Gareno y Konipare, un recorte histórico .....	43
2.3.2. Dayuno Nuevo .....	49
<b>Capítulo 3. Mundo sonoro waorani</b> .....	52
3.1. El origen del canto waorani .....	52
3.2. El canto actualiza el tiempo mítico.....	54
3.3. El canto como participación sensible en el mundo.....	57
3.4. Instrucciones para cantar: “Pensar bien en corazón y mente” – Cantar es un camino ..	59
3.5. Canto y Cacería .....	60
3.5.1. El canto se come - El canto de los cazadores.....	60
3.5.2. El canto y la cacería de monos – Transmisión de conocimiento .....	61
3.5.3. Mímesis sonora, une el arriba y el abajo.....	63
3.6. <i>Amotamini</i> y sus ritmos .....	65
3.6.1. <i>Tore</i> : eee eee eee .....	65
3.6.2. <i>Yowe - Tampete veve yowe</i> [córtale y chúpale]. Atraer o alejar huanganas.....	66

3.6.3. <i>Erire</i> . Canto de conquista .....	69
3.6.4. <i>Kayawe</i> – La voz de la alteridad .....	72
3.7. Las huanganas en el canto waorani .....	74
3.8. Grito <i>Keuu</i> . Risa, estructura del canto .....	75
3.9. <i>Oñakare</i> : flauta y cortejo. El baile <i>oña</i> .....	78
3.10. Una sinfonía de depredación. <i>Yahue penampa</i> : Tucán canta .....	81
3.11. Rasguño y huella de jaguar. Dos trazos de comunicación interespecífica .....	83
<b>Capítulo 4. El canto de <i>meñe</i>, el jaguar</b> .....	<b>87</b>
4.1. El mito del parentesco con el jaguar .....	88
4.2. “Tener tigre” es tener el canto del jaguar .....	89
4.3. ¿Cómo se recibe el canto del jaguar? La materialización del mito .....	93
4.4. Transformación de waorani a jaguar, mundo sonoro como puente.....	97
4.5. Mundo sonoro, circulación de parentesco con el jaguar .....	99
4.6. Guerra y Jaguar. Los cantos de guerra .....	100
4.7. Canto del jaguar. Chamán y diablo .....	105
<b>Capítulo 5. <i>Sonidos de Jaguar</i>, un documental etnográfico. <i>Close up a la metodología</i></b> 111	
5.1. Lo audiovisual nació del campo. Una cámara machete.....	111
5.2. La cámara en campo .....	113
5.2.1. Algunas consideraciones técnicas.....	113
5.2.2. Acompañar la vida con video .....	114
5.2.3. Caminar con cámara por la selva. La espontaneidad del encuentro .....	115
5.2.4. La cámara es yo, yo soy la cámara .....	119
5.2.5. Relaciones participativas .....	120
5.3. Algunos retos de la etnografía audiovisual.....	124
5.3.1. El peso y la electricidad estando en la selva .....	124
5.3.2. La etnografía con cámara demanda otros tiempos.....	125
5.4. El antropólogo con cámara, un malabarista. La primera vez que “apareció” el canto	128
5.5. En la etnografía con cámara, los interlocutores “hablan para una audiencia”. La cámara me salvó de las dificultades iniciales con el idioma .....	130
5.6. Al editar se reconstruye un encuentro transformativo.....	135
<b>Conclusiones</b> .....	<b>139</b>
<b>Lista de referencias</b> .....	<b>147</b>

## Lista de ilustraciones

### Fotos

Foto 2.1. Wiña Boyotai explica cómo se prepara la chicha dulce para la Fiesta Emongue.....	33
Foto 2.2. Gaya Nenquimo Nihua con sombrero de Tucán.....	34
Foto 2.3. Wekantoke Orenge Boyotay.....	35
Foto 2.4. Dayo Irumenga Enqueri siembra plátano.....	36
Foto 2.5. Tipa María Irumenga Enqueri.....	37
Foto 2.6. Ehuenguime Enqueri Nihua.....	38
Foto 2.7. Obe Deyeka.....	39
Foto 2.8. Gabriela Nenquimo.....	40
Foto 2.9. Konipare.....	47
Foto 2.10. Dayuno Nuevo.....	49
Foto 3.1. Gaya imita el sonido de un ave para atraerla.....	52
Foto 4.1. Wiña pinta con achiote el antifaz tradicional a su nieta Silvia.....	87
Foto 5.1. Gaya me enseña la rama en la que su abuelo mató los monos.....	118
Foto 5.2. Gaya me pregunta: “¿Grabó sonido?”.....	121
Foto 5.3. En siembra de plátano, Dayo me pregunta: “¿Canto?”.....	123
Foto 5.4. Wiña canta mientras teje con sus hijas, una nieta las acompaña.....	128
Foto 5.5. Wiña sostiene el micrófono mientras yo preparo la cámara.....	132
Foto 5.6. Pregunto a Gaya: “¿Aquí huella de tigre?”, Gaya responde: “Sí, aquí”.....	137

### Gráficos

Gráfico 2.1. Árbol de parentesco de los interlocutores.....	41
---	----

### Mapas

Mapa 2.1. Gareno, Konipare y Dayuno Nuevo.....	42
Mapa 2.2. Bloque petrolero 21 y territorio waorani.....	45

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

Yo, Yeimy Araque Contreras, autora de la tesis titulada *Cantos de Jaguar: Etnografía de la comunicación sonora interespecífica waorani* declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de investigación en Antropología Visual concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

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

Quito, diciembre de 2022



A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Araque', is written over a horizontal line. The signature is stylized and cursive.

Yeimy Araque Contrera

## Resumen

Esta investigación trata sobre el canto ancestral y el mundo sonoro del pueblo waorani, ubicado en la Amazonía ecuatoriana. Principalmente busca comprender la importancia cultural y social del canto waorani acercándose al mismo como un transmisor de conocimiento ancestral que actualiza en el presente el tiempo mítico, un poder chamánico que ordena el mundo y transforma los cuerpos, y el principal medio de comunicación interespecífica.

Por medio del canto del jaguar se investiga la relación de parentesco que fue fundada con este depredador mayor desde el tiempo mítico, develando un sistema de comunicación vigente por el que transitan fuertes vínculos afectivos y se refuerza el *ethos* guerrero. De igual manera, se discuten cambios y resistencias producto del contacto con el mundo cristiano occidental.

Se estudia el papel de la cámara de video como un cuerpo metodológico que modifica la práctica etnográfica y que, en este caso, permitió acceder a conocimientos y experiencias particulares de los waorani en relación con el desenvolvimiento de la vida en su entorno. Se reflexiona sobre las relaciones y apropiaciones particulares que los interlocutores establecen con el audiovisual.



## **Agradecimientos**

A mi madre, por su incomparable compañía, por sus cuidados, por trasmitirme su amor hacia la madre tierra, por tanta complicidad, tantas conversaciones, tantos abrazos y tantas risas; por siempre retornarme a lo importante y por ser mi mayor ejemplo de lucha.

A Lola y Luna Canelita, mis abuelas no humanas de cuatro patas, por su tierno cuidado, su amor desbordado y su compañía certera.

A la tierra de Pradilla,<sup>1</sup> por darme guarida durante el tiempo de escritura de esta investigación, por su generosidad para conmigo. Gracias al abrazo diario de estas montañas que atraviesan el cielo y hasta las nubes se arrodillan ante ellas. Gracias a este bosque de niebla, antiguo lugar de reunión de indígenas panches<sup>2</sup> y muisca<sup>3</sup>. Siento claramente que camino sobre tierra sagrada.

A Karen, Moni, Diani, Tefi Enriquez y Adri por compartir las alegrías y sinsabores de este proceso, por caminarlo juntos a la distancia. Gracias a Tefa Mo por sus cuidados, por llegar sin planearlo y sorprenderme gratamente. Gracias a Annie por acompañar estos días con su bella ternura.

A mi hermano Cesar por compartirme su amor por el cine y creer en esta investigación.

A Ana Lucia por su sabia guía, por su sinceridad y por su compromiso con la vida, uno que va más allá de la academia.

A la Santa María por ser remedio en muchos momentos.

---

<sup>1</sup> Cantón ubicado en la Provincia del Tequendama, en el Departamento de Cundinamarca, Colombia.

<sup>2</sup> Los panches o tolimas fueron un pueblo amerindio que habitaba los costados del Río Magdalena, son referenciados históricamente como potentes guerreros.

<sup>3</sup> Los muisca o chibchas son un pueblo amerindio del altiplano cundiboyacense y del sur del departamento de Santander.

Al pueblo waorani por la educación que me brindó.

A Ecuador... imposible no amarle.

## Introducción

Cantar para seguir siendo.

— Wiña Boyotai<sup>1</sup>

### Cómo empezó esta historia, desde dónde se cuenta y qué busca

El interés por el canto del pueblo waorani inició el día que conocí la Amazonía. A mediados del año 2019 en un viaje que tenía únicamente tintes de paseo visité la comunidad Konipare de la Amazonía ecuatoriana. En esta ocasión conocí a José Boca Nenquimo y Minta Lucrecia Enomenga, una pareja de waorani jóvenes que posteriormente serían mis principales anfitriones durante el trabajo de campo. En este primer encuentro, José manifestó su deseo de grabar con video los cantos de los abuelos de la comunidad para enseñarlos a los jóvenes, a quienes referenció como actualmente desinteresados por los cantos de los mayores; José mencionó: “Los jóvenes han dejado de cantar” (conversación personal, Konipare, 26 de abril de 2019). Al escuchar el interés de José, le ofrecí colaborar con las grabaciones que deseaba hacer, con el paso del tiempo, la preocupación de mi anfitrión en relación al devenir del canto de su pueblo fue haciendo eco en mi interés propio y abrió las puertas a la pregunta de esta investigación: ¿Cómo el canto waorani se configura como espacio de las relaciones interespecíficas? Así mismo, surgieron otras preguntas relacionadas: ¿cuáles son los significados culturales y sociales del canto waorani?, ¿quiénes cantan, dónde y para qué?, ¿qué se canta?, ¿quiénes dejan de cantar y por qué?, ¿cuál es la importancia del canto waorani en este presente? y ¿qué puede ofrecer el audiovisual en este contexto?

Esta investigación se posiciona en un enfoque del llamado animismo, en el cual las relaciones interespecíficas, es decir, la interacción entre especies distintas que pueden ser humanas y no humanas, son el cimiento de las prácticas sociales. Los marcos teóricos principales de esta investigación son el perspectivismo y la acustemología. El perspectivismo amazónico (Viveiros de Castro 1996, 2002, 2004), elimina la oposición occidental entre naturaleza y cultura, estableciendo que para las civilizaciones amerindias los seres humanos y no humanos comparten el mismo mundo natural, social y cultural. La acustemología (Feld 2015) concibe el sonido como una dimensión cultural producto de la socialización en una cosmología

---

<sup>1</sup> *Ñeñe pikena*: abuela sabia.

determinada; el sonido es entendido desde la capacidad tanto de humanos como de no humanos de hacer sonidos y de percibirlos, así es que la producción sonora y la escucha son habilidades compartidas con los diversos seres en una existencia relacional.

El canto es una categoría analítica que surge desde el campo mismo y que considero importante aclarar desde este momento inicial. En el mundo occidental el canto es concebido como una capacidad sonora producida generalmente por la voz de un cantante humano, concerniente al campo de la estética ya que aplica para lo que es arte o música. En el mundo waorani las dimensiones sociales del canto van más allá del campo de lo estético y de lo estrictamente humano. Mis interlocutores ubican dentro de la categoría canto tanto los sonidos musicales emitidos por una voz humana como una gran diversidad de sonidos emitidos por los no humanos, tales como silbidos, gritos y llantos. De esta manera, para los waorani, el canto es una habilidad compartida por los diferentes seres, humanos y no humanos; y no corresponde al campo que occidente delimita como música y arte.

En concordancia con los intereses de mi anfitrión, mi primer foco de atención fue el canto de los waorani mayores, sin embargo, al intentar enfocar mi atención en este tipo de canto inevitablemente tenía que prestar atención al mundo sonoro en general. De esta manera, la metodología que demandaba la escucha atenta en campo y las lógicas propias del mundo waorani me llevaron hacia el mundo sonoro y no solamente hacia el canto humano. No podía enfocar mi atención en el canto humano, sin intentar entender qué es lo que los waorani escuchan o no escuchan. “Si usted estudia algo como la música, tiene que hacer una etnografía de la percepción, del escuchar, del percibir el mundo acústico. También existe una relación entre escuchar y hacer sonidos; escuchar no es solo algo biológico o físico sino fisiológico”. (Feld 2015b, 444). Tal así, la coordenada principal dejó de ser el canto humano y paso a ser la escucha, esto amplió la noción misma del canto como una facultad que no es exclusivamente humana. “Escuchar es también algo cultural, y en lo que la gente decide enfocar o no la escucha tiene una dimensión cultural”. (Ibíd.). Al disponer de una percepción atenta para comprender la dimensión social del canto humano, me encontré con un mundo infinitamente sonoro, el canto de los mayores se volvió un sonido más dentro de un complejo y exquisito universo aural.

El objetivo general de esta investigación es brindar un panorama actual del canto waorani por medio del entendimiento de sus significados culturales en la cosmología propia de este pueblo. Algunos objetivos específicos que se desprenden de allí son: entender cómo opera el canto en las relaciones interespecíficas; desde el mundo aural entender cómo este pueblo amazónico se ha relacionado con las lógicas occidentales y comprender qué puede ofrecer el uso de herramientas audiovisuales para el estudio de este caso particular.

Esta es una investigación pionera que arroja una pequeña pincelada en un inmenso lienzo blanco. Se ha dicho mucho sobre los waorani, la guerra por ejemplo es un tema recurrente, pero de su mundo sonoro es absurdamente poco lo que se ha dicho. El sonido hace parte de lo cotidiano, hace parte del tejido social que se construye en el día a día. La vida amazónica es sonora, se existe en este mundo por medio de las prácticas sonoras compartidas entre los diversos seres. La presente investigación se suma a los estudios de la música y los mundos sonoros de los pueblos de las tierras bajas de Sudamérica, estudios que generalmente son publicados en inglés y “en comparación con otras regiones [...] todavía muestran un volumen humilde” (Lewy, Brabec de Mori y García 2015, 10).

### **Metodología y algunos sentires sobre este trabajo**

Esta investigación fue desarrollada en las comunidades de Konipare, Gareno y Dayuno Nuevo, todas ubicadas en provincia de Napo en la Amazonía ecuatoriana. A finales del mes de abril del 2019 fui por primera vez a Konipare y durante el transcurso de ese año regresé a compartir algunos fines de semana con mi familia anfitriona de esta comunidad. El 20 de enero de 2020 regresé al territorio waorani y permanecí en él durante dos meses y medio. Durante este tiempo registré aproximadamente 120 cantos y muchas horas de material que hablan de la vida cotidiana waorani; la mayoría de los cantos fueron grabados con cámara de video y otros únicamente con registro de audio.

Esta investigación fue desarrollada como etnografía audiovisual, la cámara fue un cuerpo para conocer y experimentar. La principal metodología que utilicé fue acompañar la vida waorani con video, teniendo especial atención en el mundo sonoro. Rosana Guber (2004) define la

observación participante como la técnica que caracteriza el trabajo de campo de la antropología. De esta manera, la observación participante con cámara de video fue la forma en que me sumergí perceptivamente en el mundo waorani. Dentro de esta metodología, realicé entrevistas semi-estructuradas, video elicitación y recorridos con cámara por la selva, pero principalmente compartí la vida con los waorani, la mayoría de veces en compañía de una cámara.

La mitad de los interlocutores de esta investigación son mujeres waorani mayores. Después de la llegada de los misioneros evangélicos al territorio waorani a finales de los años 50, las mujeres waorani tuvieron “menos” contacto con el mundo occidental porque permanecieron más tiempo dentro de las comunidades mientras que los hombres salieron de ellas a prestar el servicio militar y a trabajar en las petroleras, esto ocasionó que, al día de hoy, muchos hombres waorani mayores hablen español mientras que las mujeres mayores no. Durante el tiempo compartido con las mujeres mayores, pocas veces conté con la presencia de un traductor de manera sincrónica, de tal manera, una gran parte de la metodología fue compartir la vida, comunicarnos de maneras no verbales y grabar con video.

Al trabajar un tema del mundo oral, la traducción fue un punto vital y preocupante durante todo el proceso de esta investigación. Después de pasar horas traduciendo en compañía de uno de mis interlocutores, traducir me resulta en una suerte de aproximación. Queda una distancia que jamás se acorta. Al traducir de un idioma al otro, no se traducen palabras, sino que se intenta traducir la concepción del mundo donde esas palabras están encarnadas en una inmensidad completa de sentido, de tal manera, traducir es intentar traducir un mundo. Muchas veces no hay palabras o expresiones análogas, no hay manera de traducir el significado de una palabra o de un sonido, sencillamente porque son dos mundos diferentes. Traducir es aproximarse. Esta tesis es una aproximación al mundo waorani, así como la traducción misma.

Durante el tiempo en campo, logré traducir una parte del material; al salir del territorio waorani y empezar la sistematización, la escritura de este documento etnográfico y la edición de los productos audiovisuales, me di cuenta que irremediamente tenía que seguir traduciendo, afortunadamente existe internet, con impases de tiempo, pude establecer

comunicación vía *messenger* con algunos de mis interlocutores y completar las traducciones de lo que consideraba necesario para armar este relato.

Este trabajo de campo estuvo atravesado por la pandemia causada por el coronavirus Covid 19, eran los comienzos del mes de marzo cuando se empezó a hacer pública la emergencia sanitaria; para ese entonces yo llevaba un mes y medio viviendo con los waorani. El día que el Estado ecuatoriano decretó cuarentena obligatoria y cierre de fronteras, me encontraba en la ciudad de Tena comprando algunos víveres, en los noticieros transmitieron la información como noticia de última hora, en ese momento entendí que las cosas estaban peores de lo que imaginaba, sin embargo, regresé al territorio waorani pensando que solamente serían unos días de cuarentena y todo volvería a la “normalidad”. Los días pasaron y la cuarentena se extendió indefinidamente. Dentro de la selva, la pandemia me resultaba ciencia ficción.

La selva densa, espesa, verde, imponente; el río caudaloso, revolcado, crecido por las fuertes lluvias, rebelde... al fondo un sol encendido, anaranjado, intenso [...] Todo aquí está tan vivo, tan fuerte y tan vivo, que me cuesta creer que afuera la gente muere como harina que se desparrama de las manos (notas de campo, Konipare, 28 de marzo de 2020).

Para algunos waorani esta pandemia era referenciada como enfermedades del “blanco” y de alguna manera esto les daba cierta clase de inmunidad; para otros, específicamente los mayores, quienes eran niños o adolescentes cuando llegaron los misioneros evangélicos a finales de los años 50, esta pandemia rememoraba la muerte de gran parte de la población waorani, especialmente de los mayores, a causa de los virus y enfermedades que trajeron los misioneros evangélicos. Al rememorar ese tiempo, dos interlocutores, Gaya y Cugui utilizaron la misma expresión: “Morían uno tras otro, uno tras otro...” (conversación personal, Dayuno, 4 de abril de 2020). Mientras que para el mundo del “blanco”, por lo menos, para los de este siglo, esta pandemia era una novedad, para los waorani no lo era, de cierta manera ya habían vivido una pandemia, y sin casualidad alguna también ocasionada por el contacto con el “blanco”.

Permanecí con mi familia waorani hasta donde me lo permitieron mi propia ansiedad y mis propios miedos y hasta donde consideré que mi presencia en campo podía ser un factor de

riesgo para la comunidad y para mi propia vida. A comienzos del mes de abril salí de la Amazonía con el sinsabor de no haberme despedido de mi familia waorani como habría querido y con el sin sabor de haber interrumpido antes de tiempo el trabajo de campo.

En los momentos de mayor confusión e incertidumbre mundial y mediática a causa de la pandemia del Covid19, parecía que el mundo se hubiera detenido a la espera de su derrumbe definitivo o a la espera de una cura milagrosa, sin embargo, detenerse era un lujo de pocos y una falsa ilusión. La extracción petrolera, minera y maderera en la Amazonía no sólo no paró, sino que se intensificó. Por ejemplo, aumentó la presencia de mineros en el territorio de los indígenas yanomami de la Amazonía venezolana y brasileña; el Estado ecuatoriano avanzó en la construcción de una carretera para movilizar la extracción petrolera en la zona que supuestamente estaba destinada a proteger al grupo waorani que se encuentra en aislamiento;<sup>2</sup> y se intensificaron los incendios en la Amazonía brasileña causados por la actividad ganadera y agrícola que buscando suplir la demanda mundial de carne, quema y deforesta la selva convirtiéndola en un campo para alimentar vacas. Tal así, el Covid 19 fue un gran telón mediático que permitió extender a pasos más rápidos el saqueo, la opresión y la violencia sobre los pueblos y los territorios que históricamente han sido vulnerados. Para los pueblos amazónicos, el Covid 19 es una pandemia más que, sin embargo, ha intensificado otras “pandemias” quizá peores. La inoperancia de los Estados en la Amazonía, o más bien la operancia acomodada y selectiva, subordina los derechos vitales de los pueblos indígenas frente a intereses capitalistas y empresariales.

Escribo las páginas finales de esta tesis en medio de un Paro Nacional<sup>3</sup> en mi país, que ha dejado casi un centenar de muertos, casi un centenar de mutilados, cientos de desaparecidos y una persecución sistemática de los líderes barriales y comunitarios opositores a este régimen. Inevitablemente, estos días han traído a mi memoria el Paro Nacional del Ecuador en el año 2019, en el que un pueblo lleno de dignidad se alzaba en contra de las medidas nefastas del Fondo Monetario Internacional, en ese tiempo, yo me encontraba en Quito y esta

---

<sup>2</sup> El grupo waorani Tagaeri Taromenane rechazó al mundo occidental y se encuentran en aislamiento. En el año 1999, el gobierno de Ecuador delimitó como Zona Intangible Tagaeri Taromenane (ZITT) a un área ubicada dentro del Parque Nacional Yasuní, rodeada por una zona de amortiguamiento de aproximadamente 10 kilómetros. La carretera mencionada se encuentra en el Bloque petrolero número 43, a las puertas del área intangible

<sup>3</sup> Estallido social iniciado el 28 de abril de 2021, a causa del anuncio gubernamental de una desproporcionada reforma tributaria.



investigación recién empezaba a nacer como proyecto. Menciono este contexto porque al pensar en el proceso de esta investigación no puedo descontextualizarla de los acontecimientos sociales que han marcado mi vida. Muchas veces, en medio de esta realidad tan ensangrentada y este presente desgarrador me cuestionaba sobre el sentido de continuar investigando el canto waorani. Por fortuna o no, encuentro el sentido en el mismo lugar donde parece que se pierde, es precisamente porque este mundo agoniza que resulta relevante aprender de otras formas de habitar este planeta. Occidente desborda muerte, pero no es muerte en equilibrio con la vida, contrario a esto, este sistema neoliberal es enemigo de la vida, de cualquier tipo de vida que le genere problemas para su avance capitalista. De esta manera, el canto waorani se me presenta como una posición situada que permite entender una concepción de vida más amable, una forma de existir en la que los diversos seres están en correspondencia y donde el valor de la vida no está dado en cifras monetarias.

Con todo lo dicho anteriormente quiero expresar que mi interés en esta tesis no es solo intelectual sino también político. Esta investigación constituye un esfuerzo por pensar el canto tradicional waorani en un ahora que pareciera no da lugar y sentido a este tipo de saberes y prácticas. Mi propósito con este trabajo es replantear los sentidos que damos a lo que consideramos humanidad y civilización en este presente convulsionado. Posicionando lo humano en la cima de la evolución, el naturalismo occidental da prelación a lo humano y el cristianismo occidental le hace gala a tal idea, colocando a los demás seres al servicio de los intereses humanos. Sin embargo, es evidente que esta concepción de vida se hace cada vez más insostenible. Si no respetamos la vida en toda su plenitud y grandeza, y no tomamos en serio que compartimos este mundo con otros seres, seguramente no encontraremos salida a esta crisis ambiental y humana.

Finalmente, esta investigación trata sobre el mundo sonoro de los waorani como un espacio en el que se desarrolla la vida, un lugar situado desde el que se puede comprender la sociabilidad y la comunicación interespecífica. Esta investigación presta atención a los cantos humanos y no humanos, y a diversos sonidos fundamentales en una cosmología sensible donde los diversos seres comparten la escucha y la producción sonora.

## Un pequeño recorrido sobre el contenido audiovisual y escrito de esta investigación

De la etnografía audiovisual que produjo esta investigación, además de esta tesis escrita, creé dos productos audiovisuales, el primero es una página web ubicada en el enlace:

<https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>, la cual contiene algunos de los cantos que son mencionados en el transcurso de la lectura de esta investigación y a manera de reconocimiento, unas pequeñas presentaciones en video de los interlocutores que me ofrecieron dichos cantos. El propósito principal de esta plataforma web es acompañar de manera sonora la lectura de esta tesis; al ser el mundo sonoro el eje principal de esta investigación me resulta acorde que el lector pueda escuchar y no solamente leer. Busco dar cuerpo sonoro a algunos cantos o sonidos que describo en palabras y hacer de la lectura una experiencia más completa que pueda acercar al lector sensorialmente al mundo waorani, finalmente el mundo sonoro se manifiesta primeramente para ser sentido y entendido por medio de la escucha antes que para ser leído.

El segundo producto audiovisual es el documental etnográfico *Sonidos de Jaguar*, el cual busca comunicar la importancia del canto ancestral del pueblo waorani en este presente histórico. Esta película expone una parte de los resultados de esta investigación, sin embargo, no depende de la misma, independiente de este documento escrito, la película tiene vida por sí sola. El documental etnográfico devela al canto waorani como huella viva de los ancestros, transmisor de conocimiento en los quehaceres de la vida cotidiana, herramienta para transformar el mundo, y medio de comunicación entre humanos y no humanos. En *Sonidos de Jaguar*, por medio del canto y el mundo sonoro se abre la puerta a la profunda cosmología de este pueblo amazónico, a sus habilidades, sensibilidades y conocimientos particulares, todo esto dentro de una existencia compartida y comprometida con los diversos seres que constituyen este mundo.

Esta tesis está compuesta por cinco capítulos. En el capítulo 1 expongo las bases teóricas principales que sustentan esta investigación: el perspectivismo amazónico y la acustemología, ambas teorías contradicen la oposición dual naturaleza-cultura en que se sostiene la civilización occidental; también expongo las tres categorías analíticas que articulan este trabajo: performance, mimesis y ecología sensible.

En el capítulo 2 presento una parte de la literatura histórica y antropológica que se ha escrito sobre el pueblo waorani y expongo aspectos relevantes para la comprensión de su forma y concepción de vida; así como para la comprensión de los cambios y disputas que se han dado a partir del contacto con la colonización evangélica occidental. En este mismo capítulo presento a los grupos waorani en aislamiento como una parte fundamental en la vida cotidiana de los waorani contactados y en su lucha contra el extractivismo en sus territorios. Y finalmente, presento a mis interlocutores, sus relaciones de parentesco y las comunidades donde desarrollé esta investigación.

En los capítulos 3 y 4 presento la etnografía de la comunicación interespecífica sonora, la interacción entre seres humanos y no-humanos por medio del mundo aural que devela conocimientos particulares que los waorani tienen de su entorno. En el capítulo 3 presento el canto ancestral waorani como transmisor de conocimiento que crea el mundo y actualiza el tiempo mítico. Por medio de sonidos del paisaje sonoro cotidiano y de la presentación de los 4 ritmos del canto ancestral describo una vida social que es construida por humanos y no humanos en una producción y percepción sonora compartidas. Profundizo en las características performáticas de los cantos y los sonidos que transfieren propiedades entre los diferentes seres y conciben la transformación de los cuerpos. En este capítulo se encuentran la gran mayoría de los cantos que son referenciados en la página web que describí con anterioridad.

El capítulo 4 se enfoca principalmente en el canto del jaguar, el cual se manifiesta exclusivamente en la garganta del chamán. Contextualizando dicho poder presento la relación de parentesco entre los waorani y los jaguares. Describo el mundo sonoro como un puente para la comunicación y la transmisión de vínculos afectivos con el jaguar, para la transformación de waorani a jaguar y para la actualización del parentesco. Este capítulo también describe la importancia de los cantos cotidianos para mantener el *ethos* guerrero, y discute algunos cambios en la percepción del canto del jaguar posteriores al contacto con el mundo evangélico occidental.

El capítulo 5 está enfocado en la metodología, contiene algunas reflexiones sobre lo que fue mi experiencia de hacer etnografía audiovisual en la Amazonía, direccionándola principalmente hacia la realización del documental etnográfico *Sonidos de Jaguar*. Sin embargo, este capítulo no es un paso a paso del proceso de creación de la película y mucho menos un análisis detallado de la misma. Busco acercarme al papel que tuvo la cámara en esta investigación principalmente como un cuerpo para la participación y la experiencia, y como un dispositivo que transforma la práctica antropológica. Por medio de algunos momentos claves intento exponer cómo fue vivida la cámara en campo y cómo viví el campo junto a ella; de qué maneras particulares la cámara me permitió (o no) conocer y experimentar. En este capítulo presento hallazgos metodológicos e intento exponer las formas y las condiciones en las que se construyeron las imágenes de la película etnográfica y los hallazgos de esta tesis.

Finalmente, en las conclusiones intento dar respuesta a las preguntas y los objetivos de esta investigación, ubicando dentro de consideraciones generales algunos hallazgos específicos que fueron desarrollados durante toda la etnografía y que permiten entender los significados culturales del canto waorani. Me acerco a la relación entre sonido y cuerpo amazónico; reflexiono sobre entendimientos particulares que fueron revelados desde el mundo sonoro respecto a las relaciones actuales de los waorani con el mundo occidental; y reflexiono acerca de las posibilidades del audiovisual en este ahora globalizado, como cuerpo de conocimiento etnográfico y como medio de comunicación que es apropiado por los mismos interlocutores. De igual manera, propongo algunas líneas futuras de investigación con el propósito de reconocer limitaciones metodológicas propias y siempre dejar abierta la discusión.

## Capítulo 1. Sobre el marco teórico

En este capítulo presento el perspectivismo amazónico y la acustemología como las bases teóricas de esta investigación. Me acerco a las críticas que desde los estudios de los mundos sonoros se le han hecho al perspectivismo, con el propósito de plantear la importancia del mundo aural en la comprensión de las cosmologías amazónicas. Finalmente, expongo las categorías: performance, mimesis y ecología sensible como las categorías articuladoras de la presente investigación.

### 1.1. Perspectivismo

Eduardo Viveiros de Castro (1996, 2002, 2004) crea el perspectivismo, teoría clave en el giro ontológico, la cual expone que los pueblos amazónicos no operan bajo el paraguas dicotómico naturaleza-cultura sobre el que se basa el pensamiento moderno occidental. En los mundos de las tierras bajas de Sudamérica, la naturaleza y la cultura operan en el mismo *continuum*. La cultura es compartida por seres humanos y no humanos, sean estos últimos: espíritus, animales, plantas, seres del paisaje, fenómenos naturales, u objetos. La cultura es el elemento común y, la naturaleza es el elemento diferencial; a los seres los diferencian los cuerpos que poseen, y los iguala la cultura que comparten. “La concepción amerindia supondría [...] una unidad del espíritu y una diversidad de los cuerpos. La cultura o el sujeto serían aquí la forma de lo universal; la naturaleza o el objeto, la forma de lo particular” (Viveiros de Castro 2004, 38). Llámesele: espíritu, alma, o cultura, esta unidad semejante y compartida es la que faculta a todos los seres con las habilidades cognitivas y perceptivas propias de lo que en occidente concierne únicamente a la especie humana. “La condición original común a humanos y animales no es la animalidad, sino la humanidad” (Ibíd., 41). Al compartir la cultura, todos los seres se perciben a sí mismos como humanos. “Los animales y demás no-humanos dotados de alma ‘se ven como personas’, y por consiguiente ‘son personas’; es decir, objetos intencionales o de dos caras (visible e invisible), constituidos por relaciones sociales [...] (Viveiros de Castro 2010, 35). De esta manera, si en occidente se da por hecho que todos los seres son animales, en las tierras amazónicas se da por hecho que todos los seres son humanos. En la Amazonía hay múltiples naturalezas o cuerpos unidos en la misma dinámica cultural.

El perspectivismo es una teoría basada en el cuerpo (Viveiros de Castro 2004, 2002, 2010), la perspectiva o percepción que cada ser tiene del mundo que habita, está dada por la especificidad de su cuerpo. Sin embargo, los cuerpos amazónicos están en continua transformación. “La construcción de la persona es co-extensiva a la construcción de la socialidad; ambas se basan en el mismo dualismo, en desequilibrio perpetuo, entre los polos de la identidad consanguínea y de la alteridad afín” (Viveiros de Castro 2002, 439). La persona amazónica se construye mediante la incorporación de la alteridad, mediante la experimentación y adquisición corpórea de las cualidades de seres diferentes a la especie propia. Las personas amazónicas se constituyen por la otredad. “Al modificar el cuerpo, uno adquiere un nuevo punto de vista experiencial del de otra especie o ser vivo en el mundo” (Uzendoski y Calapucha Tapuy 2012, 11, Traducción propia). A su vez, estos procesos de transformación son formas de adquirir conocimiento. “Conocer es personificar, tomar el punto de vista de aquellos que deben ser conocidos –de aquello, o mejor, de aquél; pues el conocimiento chamánico se dirige a un ‘algo’ que es en verdad un ‘alguien’, otro sujeto o agente” (Viveiros de Castro 2004, 43). La transformación de los cuerpos amazónicos es la forma principal en que se construye la persona a través del conocimiento que es incorporado desde la alteridad. Los diversos cuerpos amazónicos, humanos y no humanos, se encuentran en una construcción permanente por medio de las cualidades que adquieren de los otros seres.

### **1.1.1. Perspectivismo Sonoro**

Algunos investigadores de los mundos sonoros amazónicos como Lewy, Brabec De Mori y Hill (2015), han criticado el perspectivismo por ser una teoría oculoctrista que hace énfasis en la visión como el sentido corporal que brinda la perspectiva que cada especie tiene de su mundo. De esta manera, se le critica al perspectivismo relegar la importancia del oído, el sonido y la escucha para la comprensión de las transformaciones y la comunicación interespecífica en el mundo amazónico. “Si se reduce los mundos indígenas a mundos visibles (perspectivas), somáticos o físicos, surgen graves dificultades para tomar en serio las narrativas de transformaciones e interacciones sociales con los no-humanos” (De Mori 2015, 115). Los críticos del perspectivismo argumentan que los procesos chamánicos en que suceden las transformaciones “están cargados con conceptos sonoros y productos y formas de

transmisión sonora. Consecuentemente, estos procesos audibles son invisibles. A estos procesos es posible acceder solamente mediante la escucha” (Lewy, Brabec de Mori y García 2015, 20).

De las críticas al perspectivismo surgen conceptos como “sonorismo amerindio” propuesto por Matthias Lewy (2015) en su trabajo con los indígenas pemón de Venezuela y “perspectivismo sonoro” propuesto por De Mori (2015), que resultan apropiados para ampliar el perspectivismo amerindio desde las dinámicas aurales. En ambos conceptos, son el sonido y la escucha, los que permiten explicar y demostrar las transformaciones y los cambios de perspectivas entre especies humanas y no humanas.

Me resulta relevante mencionar las posturas críticas que ha tenido el perspectivismo desde los estudios de los mundos sonoros amazónicos, porque permiten posicionar la importancia de la dimensión aural para la comprensión del mismo perspectivismo amerindio. La presente investigación tiene como coordenada central el mundo sonoro waorani y por lo tanto se entiende con el perspectivismo amazónico desde su articulación con dicho mundo.

## **1.2. Acustemología**

Después de casi cinco décadas de trabajo etnográfico en la región de la selva tropical de Bosavi en Papua Nueva Guinea con los indios kaluli, en 1992 Steven Feld propone el concepto de acustemología. Esta teoría busca “situar el estudio social del sonido” (Feld 2015a, 12, traducción propia) y plantea “el sonido y la audición como un conocimiento en acción: un conocimiento con y a través de lo audible” (Ibíd.,). En la acustemología, la escucha y la producción de sonido son productos de la socialización en una cosmología determinada.

Acustemología junta la palabra acústica –hacer sonido, percibir sonido– con epistemología – conocimiento-. Entonces, la idea era pensar el sonido como un modo de conocer, sonido como un método de conocimiento del mundo, sonido como *habitus*. Escuchar como *habitus* –en el sentido usado por Bourdieu– escuchar como práctica cotidiana y social de estar en el mundo y hallar un lugar en él (Feld 2015b, 446).

La acustemología se posiciona en la ontología relacional porque se conoce mediante la producción y la escucha del sonido en una existencia que humanos y no humanos comparten y construyen desde la experiencia mutua. “Se basa en el supuesto básico de que la vida se comparte con otros en relación, con numerosas fuentes de acción (actante en la terminología de Bruno Latour; 2005) que son variadamente humanas, no humanas, vivas, no vivas, orgánicas o tecnológicas” (Feld 2015a, 15, Traducción propia), por lo tanto, la vida “se construye en relación con todas las especies que escuchan como co-vivientes, como presencia entrelazada” (Ibíd., 18). Retomando a Donna Haraway, Feld (2015) basa la acustemología en la otredad “significativa”, donde el “otro” está presente acústicamente, un “otro” que está involucrado en el proceso mutuo y continuo de producir la vida y el conocimiento por medio de su escucha y de su producción sonora.

Como proceso metodológico y etnográfico, el foco de la acustemología está “en la experiencia y la agencia de las historias de escucha, entendidas como relacionales y contingentes, situadas y reflexivas” (Feld 2015a, 15, Traducción propia), es decir que, la acustemología se enfoca en lo que las personas escuchan, lo que las personas cuentan sobre aquello que escuchan. “Escuchar la selva tropical como un mundo cohabitado de presencias sonoras y conocedoras plurales era, en lo más profundo, una escucha de historias de escucha” (Ibíd., 17).

Al enfocarse en el sonido y la escucha, la acustemología extiende el campo de estudio más allá de las prácticas sonoras que occidente considera como música. Sin embargo, el enfoque de la música como categoría occidental y práctica exclusivamente humana está presente en teorías y conceptos que han contribuido al estudio de los mundos aurales amerindios, haciendo un pequeño recorrido: 1) La *Musicología Comparada*, ubicada entre finales del siglo XIX y mediados del XX, se encargaba del estudio de la música del “otro” no occidental, estudiando únicamente las estructuras musicales desde un oído eurocentrado; 2) La *Antropología de la música* propuesta por el antropólogo estadounidense Alan Merriam, desde una visión funcionalista plantea “una definición de etnomusicología, no como el estudio de la música extraeuropea, sino como 'el estudio de la música en la cultura'" (Merriam 1960, 109). Merriam saca a la etnomusicología del campo de los musicólogos e intenta definir el campo



desde la antropología, estableciendo la conexión entre música y cultura, en la que no se puede entender la música de un pueblo sin entender su cultura; 3) La *Antropología Musical* propuesta por Anthony Seeger quien estudia los géneros vocales de los indios suya de Brasil y publica en 1979, una de las etnografías más influyentes de prácticas musicales, *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*, propone que la música configura y crea la estructura social y no es un simple reflejo de la misma. Para Seeger (1979) la música no es únicamente un prisma desde el que se puede entender la sociedad, sino que la música crea a la sociedad; 4) finalmente, el concepto de *Etnomusicología*, el cual está presente desde el inicio de los estudios de las prácticas musicales de los pueblos no europeos, concepto que Feld propone desusar porque: “Depende de la idea de Occidente *versus* no-Occidente. Occidente tiene musicología; no-Occidente tiene etnomusicología. Etnomusicología es la música de los otros, la musicología trata de los 400 años de la música europea, y la etnomusicología de todo lo demás” (Feld 2015b, 449), de esta manera, el concepto de etnomusicología perpetua el racismo y la colonización epistemológica.

El concepto de Acustemología tiene sus bases en el concepto de Antropología del Sonido que Feld propuso en los años 70 de manera contestataria a la Antropología de la Música de su maestro Alan Merriam. En relación a la Antropología del sonido, Steven Feld menciona: “No era la música, canto o sonido instrumental a lo que me estaba refiriendo, sino a la manera como las personas escuchan” (Feld 2015b, 444). Al enfocarse en la escucha, la Antropología del Sonido amplió el campo hacia todo lo que suena y no solamente hacia lo que occidente considera música. “Todos nosotros, seres humanos, sabemos mucho del mundo que habitamos solo escuchando. Eso no tiene nada que ver con la música. Tiene que ver con la capacidad de escuchar” (Ibíd.,). La antropología del sonido “reconocía la importancia crítica del lenguaje, la poética y la voz; de las especies más allá del ser humano; de los ambientes acústicos; y de la mediación y circulación tecnológica” (Feld 2015a, 14, Traducción propia). Sin embargo, para Feld, el concepto de antropología del sonido aún conservaba un gran sesgo:

La presencia de la "antropología" seguía haciendo que ésta se centrara demasiado en el ser humano; el "de" preposicional marcaba demasiada distancia y separación, y el "sonido" nominal aparentemente hacía que se tratara más de la propagación que de la percepción, más de la estructura que del proceso (Feld 2015a, 14, Traducción propia).

En consecuencia, Feld expande y afina el concepto de antropología del sonido, y en un ajuste que tiene mucho de semántico y sintáxico propone la acustemología, ésta teoría se libera de las delimitaciones de lo que occidente puede considerar o no como música, se centra en la escucha y la producción de sonidos como dimensiones de la cultura y como facultades humanas y no humanas, permitiendo que la socialidad del sonido sea estudiada desde una existencia relacional.

### **1.3. Categorías analíticas principales**

En este apartado expongo las categorías de performance, mimesis y ecología sensible. Las dos primeras íntimamente vinculadas a los procesos amazónicos de transformación y la última vinculada a las formas perceptivas de conocimiento desarrolladas por los pueblos cazadores y recolectores.

#### **1.3.1. Performance**

La presente investigación utiliza la categoría performance en concordancia con su concepción desde el campo de la lingüística, desde aquí, lo performático es entendido como aquello que al ser enunciado realiza el hecho que nombra. Performance viene del inglés *performative*: realizativo. Los enunciados performativos trascienden el terreno de lo descriptivo porque al ser pronunciados producen un efecto.

Los cantos de los pueblos amerindios han sido etnografiados como performances sonoras desde diversos autores (Langdon, Arias, Bammer de Rodriguez, Lewy, Brabec de Mori, 2015). Algunos ejemplos: 1) Las mujeres shuar agricultoras de la Amazonía ecuatoriana, al cantar el género *anent* se transforman en un espíritu supremo y adquieren sus poderes protectores y fértiles. "La cantante se identifica con Nunkui y se transforma propiamente en ella por medio de la frase inicial, con la meta de evocar el poder del *ánent*" (Bammer de Rodriguez 2015, 74), y 2) En los matsigenka de la Amazonía peruana, "la interacción interespecífica con los no humanos que resulta en la adquisición de conocimientos se logra por medio de canciones" (Lewy, Brabec de Mori y García 2015, 13); en los rituales de este

pueblo amazónico la enunciación de los cantos matikagantsi que canta el chamán producen la transformación del cosmos al mundo mítico primordial: “Con el período de transformaciones el lenguaje empieza la ‘designación’ al mismo tiempo que la plataforma de la selva adopta su topografía característica y el cosmos adopta su configuración vertical” (Arias 2015, 56). Al empezar el ritual, “el primer chamán ‘transforma’ a sus primos cruzados en primates haciendo uso de sus nombres (Arias 2003). El primer chamán ‘toma al pie de la letra’ a sus potenciales cuñados” (Ibíd.).

Autores como Bammer (2015) y Brabec De Mori (2015) han descrito como mágicos a aquellos cantos que van direccionados a seres no humanos y mediante la agencia de estos, afectan y modifican el mundo. Sin embargo, no utilizo la categoría magia para evitar que el canto de poder waorani pueda ser entendido dentro del terreno de la ilusión o la fantasía dado que, en el mundo occidental, la magia generalmente es entendida como un conocimiento o práctica que obra en el campo de lo sobrenatural y extraordinario. Utilizar el término magia, de cierta manera podría reforzar la dicotomía de naturaleza/cultura del pensamiento occidental, dando a entender que la agencia de los no humanos obra en un terreno que está por fuera del continuo natural, cultural y social de los waorani y no dentro de él. En el mundo amazónico no existe la distinción occidental entre natural y sobrenatural, porque no hay un “no natural”.

La performatividad del canto radica en que al ser enunciado transforma. Esta transformación puede ser entendida en términos del afecto descrito por los filósofos Deleuze y Guattari (1988, 1993), refiriéndose a la capacidad de afectar. Deleuze y Guattari (1988) se basan en la figura musical del ritornello, la cual hace alusión a la repetición de un fragmento de una pieza musical, para proponer una concepción melódica de la existencia, en la que cada ser construye su territorio como un ritornello, un estribillo melódico. El ritornello se construye desde los eventos repetitivos que los distintos seres hacen no solamente con sus capacidades acústicas sino con todas sus formas de percibir y estar en el mundo. “A menudo, se ha resaltado el papel del ritornello: es territorial, es un agenciamiento territorial” (Deleuze y Guattari 1988, 319). Por ejemplo, un cantante humano o no humano agencia su territorio desde las múltiples capas expresivas que implican el cantar: la postura, los desplazamientos, el baile, los gestos, el vestido y los colores. Para Deleuze y Guattari (1993), la importancia del ritornello de

cada ser, radica en la capacidad de sumarse a una composición mayor; el ritornelo no sólo construye el territorio propio, sino que afecta el territorio de los otros seres. Esta afección es una manera de expandirse y ampliar la vida, por ejemplo, una garrapata posada en una hoja salta hacia el torso de un perro, esta garrapata está ampliando su territorio, se está desterritorializando, dejando la hoja, para reterritorializarse en el torso del perro, deviniendo perro, piel de perro, sangre de perro, territorio de perro. Es en la capacidad de afectar y de devenir otro donde se encuentra la potencia de cada existencia, por medio del afecto es que los seres pueden ampliar el mundo y liberar la vida. Desterritorializarse para territorializarse de nuevo y así sucesivamente, en una sinfonía infinita.

Cada territorio, cada hábitat, une sus planos o sus lienzos de pared no sólo espacio-temporales, sino cualitativos: por ejemplo, una postura y un canto, un canto y un color, unos perceptos y unos afectos. Y cada territorio engloba o secciona territorios de otras especies, o intercepta unos trayectos de animales sin territorio, formando uniones interespecíficas (Deleuze y Guattari 1993, 20)

Partiendo de esta noción de afecto, la potencia performática del mundo sonoro amazónico reside en su capacidad de afectar. En relación a una obra de arte, Deleuze y Guattari mencionan: “Lo que por derecho se conserva no es el material, que sólo constituye la condición de hecho, sino, mientras se cumpla esta condición, lo que se conserva en sí es el percepto o el afecto” (Deleuze y Guattari 1993, 4). Poniendo en dialogo la filosofía de Deleuze con el perspectivismo amazónico, lo que se conserva de los cantos indígenas es la transformación que producen. La voz como material físico del canto, desaparece en el momento en que el cantante finaliza su canción, sin embargo, su capacidad de afectar y transformar el mundo trasciende el instante en que se canta. Así como la garrapata amplía su vida al saltar de un árbol al torso de un mamífero, del mismo modo, el canto amplía la vida al salir de la voz de un cantante y afectar un cuerpo. Para Deleuze y Guattari (1988), es en la capacidad de afectar donde se encuentra el ritmo real de los ritornelos: “Es la diferencia la que es rítmica, y no es la repetición que, sin embargo, la produce; pero, como consecuencia” (Deleuze y Guattari 1988, 320). Es decir, el ritmo no hace referencia a la sucesión periódica de un sonido, sino que el ritmo está dado por la afección, por la interrupción del compás. Cuando la repetición se interrumpe porque algo o alguien fue afectado, ahí hay un golpe de ritmo.

El canto performático afecta el mundo y sus diversos seres, y en este proceso produce conocimiento, por ejemplo, en las performances rituales de los indígenas siona del putumayo colombiano “la generación de conocimientos solamente resulta factible si el chamán puede contactar e interactuar con estos seres por medio de sus canciones y las narraciones contenidas en las letras” (Lewy, Brabec de Mori y García 2015, 12). En términos perspectivistas, el canto permite incorporar las características de los otros seres y adquirir un conocimiento corpóreo de los mismos, de la alteridad; en términos de Deleuze y Guattari esta incorporación es una forma de ampliar y expandir el mundo, de devenir la alteridad, devenir otro. En la Amazonía la performance permite adquirir el conocimiento del otro.

Los cantos amazónicos son eventos performáticos que operan en el campo de las afecciones, al ser enunciados afectan a otros seres o permiten a los seres devenir en otros, es decir, el canto performativo opera en el terreno de la transformación.

### **1.3.2. Mímesis**

Mimesis es imitación, la palabra viene del latín *mimesis*: imitar. Desde el pensamiento occidental la mimesis aparece ligada a la estética y el arte, por tanto, concerniente al campo de la representación. En el mundo amazónico la mimesis es principalmente una técnica que por medio de la imitación permite incorporar a la alteridad y con esto, en la mayoría de los casos producir alimento; en la Amazonía, la mimesis aparece en el campo compartido de la depredación y los procesos de transformación. Por ejemplo, en relación al pueblo pemón de la Amazonía venezolana, Lewy (2015, 93) menciona que “para la caza, los pemón se valen de la imitación de sonidos de animales (*piatakaputu/yup’ut’u*). Imitan, por ejemplo, el bramido con el que los tapires conquistan a las hembras”. Y Arias (2015, 61) en relación a los indígenas matsigenka de la Amazonía peruana menciona que en los rituales de yaje y tacabo “el ‘poder’ de imitación o mimesis del seripigari consigue la transformación”. En el caso matsigenka, la mimesis de los cantos de los espíritus posibilita al chamán ascender por los túneles del cielo y performarse en el espíritu que imita (Arias 2015). En la Amazonía la mimesis es poder de imitación que logra la transformación.

Sin embargo, la mimesis no es una práctica exclusivamente humana, sino una habilidad compartida entre diversas especies. Por ejemplo, Lewy (2015) explica que en el pueblo pemón, el jaguar mimetiza el sonido del tapir de igual manera que lo hace el humano. Tal así, la mimesis sonora puede ser descrita como la capacidad de emitir un sonido de una especie diferente a la propia, el cual puede ser producido por humanos y no humanos. El ser que imita el sonido se performa en el ser al que imita, se convierte en uno igual al otro, atrae al otro y lo convierte en presa, la presa cae en la trampa de otra especie que está imitando su propia voz.

Brabec De Mori y Seeger (2013, 278, Traducción propia) describen la mimesis como “herramienta para definir y demoler la alteridad”. Cuando un ser imita el sonido de otro ser, disuelve la alteridad porque el imitador se convierte en uno igual al ser que imita, engañando al ser imitado. Lewy (2015, 95) en relación a la distinción que hace Descola entre fisicalidad e interioridad, establece que “el sonido de la imitación alude a la fisicalidad con el objetivo de cazar”. “El sonido del tapir o pecarí indica la estructura física del animal (cuerpo)” (Ibíd., 93), de esta manera, para el receptor es imposible determinar si el sonido que escucha corresponde realmente a un cuerpo de su especie. “En este contexto no es relevante la interioridad, dado que todas las cuerdas vocales en las distintas fisicalidades son capaces de producir este sonido” (Ibíd.,). Estos casos develan que, en la Amazonía, el sonido a diferencia de la visión propicia la trampa. La “fisicalidad imaginada no es tangible ni visible” (Ibíd, 95). En un mundo donde humanos y no humanos comparten la misma escucha, la mimesis sonora permite el engaño que resulta en cacería.

### **1.3.3. Ecología sensible**

Ecología sensible (Ingold 2000, 25, traducción propia) hace referencia a un tipo de conocimiento práctico equivalente a la intuición, el cual “se basa en el sentimiento, que consiste en las habilidades, sensibilidades y orientaciones que se han desarrollado a través de la larga experiencia en la conducción de la propia vida en un entorno particular”. Ingold (2000) retoma este concepto del estudio de David Anderson con los pastores y cazadores de renos en Siberia, para traerlo a la etnografía con los pueblos cazadores y recolectores, quienes, explica el autor, no operan bajo las divisiones occidentales de cultura-naturaleza, mente-

cuerpo, sino que son personas enteras, inseparables de su entorno, seres en un mundo. “Organismo más medio ambiente no debería denotar un compuesto de dos cosas, sino una totalidad indivisible” (Ingold 2000, 19, Traducción propia). En el caso de los pueblos cazadores recolectores, el organismo y el entorno se constituyen mutuamente, el organismo no es un ser externo y compacto que es agregado a un entorno dado. “Mi entorno es el mundo tal como existe y adquiere significado en relación conmigo, y en ese sentido llegó a existir y se desarrolla conmigo y a mi alrededor” (Ibíd., 20). La ecología sensible propone una concepción orgánica de la vida de cualquier ser u organismo, humano o no humano, en la cual los diversos seres y entornos se afectan de manera relacional.

El conocimiento del mundo se gana moviéndose en él, explorándolo, prestándole atención, siempre alerta a los signos que se revelan. Aprender a ver, entonces, no es cuestión de adquirir esquemas para construir mentalmente el entorno, sino de adquirir las habilidades para un compromiso perceptivo directo con sus constituyentes, humanos y no humanos, animados e inanimados (Ingold 2000, 55, Traducción propia).

En los cazadores recolectores el conocimiento no obedece a esquemas mentales pre establecidos, sino que aprehenden de su entorno por atención y compromiso con él y con los seres que lo constituyen, en un desarrollo práctico de la percepción sensorial en la vida cotidiana. “La vida se da en el compromiso, no en el desenganche, y en ese mismo compromiso, el mundo real deja de ser ‘naturaleza’ y se revela para nosotros como un entorno para las personas” (Ingold 2000, 60, Traducción propia). La vida se desarrolla en el entorno y el entorno no es un campo de la naturaleza, es el campo de la vida. Los diversos seres y sus entornos se desarrollan en el campo de la vida.

## Capítulo 2. Un acercamiento al mundo waorani y al campo empírico

Basándome en la literatura sobre el pueblo waorani, en este capítulo intento presentar aspectos relevantes que permitan comprender: su forma y concepción de vida y, los cambios y disputas que se han dado a partir del contacto con la colonización evangélica occidental. Dentro de esta misma contextualización, basándome principalmente en mi etnografía, presento a los grupos waorani en aislamiento como una parte fundamental en la vida cotidiana de los waorani contactados, con quienes la guerra y la cadena de asesinatos y venganzas continúan vigentes. Así mismo, expongo la importancia de los pueblos en aislamiento para la lucha que sostiene el pueblo contactado contra el extractivismo en sus territorios. Y finalmente, presento a mis interlocutores principales, sus relaciones de parentesco y las comunidades donde desarrollé esta investigación.

### 2.1. La etnología waorani. Un breve acercamiento

Intentado dar un contexto para poder pensar, entender y decir del mundo sonoro y del ahora del pueblo waorani, usaré la expresión “los waorani son”, la cual puede resultar totalizante y errónea, sin embargo, resulta útil a manera de aproximación. Los waorani son un pueblo indígena de la Amazonia ecuatoriana que habita en las regiones de Napo, Pastaza y Orellana, con una población de aproximadamente 2416 miembros.<sup>1</sup> Una parte de ellos, rechazó el mundo occidental y se encuentran en aislamiento en el “área intangible” del Parque Nacional Yasuni. El idioma de los waorani es el *waotededo*, un idioma aislado porque no tiene familiaridad con ningún otro.

“*Hua* significa persona y es la palabra con la que se llaman a sí mismos” (Cabodevilla 2016, 29). *Rani* es un plural, es decir que *waorani* significa personas, pero únicamente aquellas que son “verdaderamente humanos” (Rival 2015, 66). En contraste, *cowori*, es la palabra con la que designan a todos aquellos que no son waorani y, por lo tanto, no son verdaderamente humanos. Según algunos autores como Rival (2015) y High (2015), al día de hoy, los *cowori*

---

<sup>1</sup> Cifra del último censo nacional, realizado en el año 2010 a cargo del INEC - Instituto Nacional de Estadísticas y Censos de Ecuador.



“todavía son percibidos como depredadores, aunque ya no como caníbales” (Rival 2015, 261), forma en la que se percibía a todos los no-waorani antes del vasto proceso de colonización occidental. “*Waorani* y *cohuori* son como dos especies diferentes, dos clases distintas de seres humanos. La única relación posible entre *cohuoris* y *waoranis* es la depredación unilateral. Literalmente, *cohuori* significa depredador y *waorani* presa” (Ibíd., 249). En consecuencia, los waorani “se ven a sí mismos como víctimas de los depredadores, como presas que corren constantemente, huyendo de la persecución, la muerte y de ser devorados” (Ibíd., 240).

Como pueblo Amazónico, los waorani se constituyeron como guerreros, nómadas, cazadores y recolectores. Rival (2015) afirma que la forma tradicional de vida waorani está fundamentada en profundas decisiones culturales y políticas previas a la conquista; no eran agricultores sedentarios que se volvieron cazadores nómadas para escapar y protegerse de la colonización occidental. “Su rechazo a la horticultura elaborada corresponde a la experiencia histórica específica y a una forma particular de organización social. Son ferozmente igualitarios y orientados al presente” (Rival 2015, 241). La caza y la recolección, y no la agricultura, les permitía tener una vida más autónoma e independiente, enfocada en el presente, rechazando la acumulación. En consecuencia, el bosque antropogénico waorani es producto de las actividades de consumo antes que, de las actividades de siembra, “*Omere aante gobopa* (literalmente, “visitar la selva para traer algo de vuelta)” (Ibíd., 242). Al día de hoy se puede decir que continúan cultivando de manera sencilla productos que no requieren de mucho trabajo humano, por ejemplo, yuca y plátano, demostrando su carácter de recolectores antes que de agricultores. El carácter de recolectores está en completa sintonía con la noción del bosque waorani como “medio donante”, la cual es propuesta por Rival pensando el bosque como un lugar dador que existe gracias al trabajo de las generaciones pasadas: “Los vivos, al recibir alimento del pasado, garantizan la alimentación de las generaciones venideras gracias a sus actividades presentes de consumo” (Rival 2004, 106). Sin embargo, “los vivos no deben nada a los muertos” (Rival 2015, 255) y tampoco a las generaciones futuras. El recibir del bosque no es un regalo, sino que es una consecuencia de la forma de vivir en el presente.

Los waorani son el pueblo ecuatoriano de contacto más reciente, su proceso oficial de occidentalización y evangelización cristiana se inicia en el año 1956 con la entrada a su territorio de misioneros de la organización estadounidense ILV - Instituto Lingüístico de Verano,<sup>2</sup> en un proceso bastante mediático que se denominó *Misión Auca*. *Auca* es “un término quichua que significa ‘salvaje’” (High 2009, 722) y es el nombre con el que los quichuas referenciaban a sus vecinos waorani. Desde el S.XVIII la historia que fue narrada por viajeros, misioneros, caucheros, madereros y científicos; y que en el siglo XX sería narrada por periodistas y misioneros evangélicos, es una que relega al pueblo waorani al espacio de la fantasía, la barbarie y el salvajismo. “Estos escritos enfatizan cómo el ‘contacto’ y la ‘pacificación’ llevaron a lo que se ha descrito como ‘la tribu más salvaje del mundo’ a convertirse al cristianismo y abandonar su legado de matar con lanza” (Wallis 1960 citado por High 2015, 30, Traducción propia). El terror que giraba en torno a la figura de los waorani como seres violentos y aislados “los convirtió en un objetivo clave de la obra misionera norteamericana” (High 2015, 31, Traducción propia). En enero de 1956, cinco misioneros del ILV aterrizaron en territorio waorani, días después de su llegada, los waorani los asesinaron con lanzas, uno de los misioneros disparó un arma de fuego y asesinó a Nampa, hermano de Dayuma, esta última fue una mujer y líder waorani cuyo papel histórico como medidora entre los waorani y los misioneros cristianos fue clave para la entrada definitiva de los misioneros y el establecimiento oficial de la misión evangélica en territorio waorani. La muerte de los cinco misioneros fue un espectáculo para la prensa internacional y confirmó ante el mundo la urgencia de “civilizar” a este pueblo amazónico. Dos años después, en 1958, Elisabeth Elliot y Rachel Saint, juntas en calidad de familiares de los misioneros asesinados, la primera una viuda y la segunda una hermana, con la mediación de Dayuma entraron nuevamente al territorio waorani y lograron establecer la aldea Tiweno, el primer asentamiento del ILV, donde fueron reunidos la mayoría de waorani y “donde muchos dejaron de matar con lanzas y llegaron a vivir muy cerca de las personas que consideraban enemigas” (High 2015, 33, Traducción propia), parando la cadena de asesinatos por venganza entre los grupos waorani contactados. En los años 70, la mayoría de “Waorani de la misión se habían convertido al cristianismo, y había un número creciente de matrimonios entre los Waorani y los Quichua que vinieron a vivir a Tiweno” (Yost 1981 parafraseado por High 2015, 33). Al quedar agrupados en Tiweno, la mayor parte del territorio waorani quedó deshabitado y fue invadido

---

<sup>2</sup> El ILV - Instituto Lingüístico de Verano o SIL - *Summer Institute of Linguistics* es una organización internacional evangélica cristiana que, tras el objetivo de traducir la Biblia a todos los idiomas del mundo, expande la colonización y explotación occidental sobre los pueblos originarios y sus territorios.

y apropiado por otros pueblos indígenas y por el Estado ecuatoriano, dando paso al desarrollo de actividades extractivistas en dichos territorios.

Antes del contacto oficial con occidente, los waorani vivían en *nanicabos* o malocas, conformadas “de 10 a 35 personas [...] típicamente habitadas por una pareja poligínica de más edad, sus hijas casadas y sus hijos solteros” (Rival 2004, 99)”. A su vez, formaban grupos locales conformados por dos o tres malocas, llamados “*Huaomoni* (‘nosotros-humanos’)” (Ibíd.). Estos grupos locales se esforzaban “por preservar un nivel óptimo de endogamia y estabilidad autárquica mediante una hostilidad sostenida y controlada hacia todos los demás [grupos], llamados *huarani* (literalmente, ‘otros’, es decir, los ‘enemigos’). (Rival 2004, 99-100). Los grupos *huaomoni* eran “redes dispersas de clanes intermatrimoniales separados por grandes áreas de selva no ocupada” (Rival 2015, 67), que sostenían firmes alianzas endogámicas bajo la organización uxorilocal. Tradicionalmente era ideal realizar los matrimonios entre primos cruzados de grupos waorani aliados, “parejas de hermanos y hermanas intercambian sus hijos en matrimonio” (Ibíd., 253). Al casarse, el hombre debía salir de su casa para convivir con la familia de la mujer, entonces los hombres debían “integrarse progresivamente a la economía compartida de los grupos comunales de sus mujeres” (Ibíd., 427). A pesar de la hostilidad violenta que se sostenía entre grupos waorani enemigos, Rival (2015, 252) menciona que: “El aislamiento es relativo pues, en teoría, siempre pueden reactivarse los lazos potenciales, especialmente cuando las esposas son escasas, o se vuelven demasiado agudas las rupturas sociales causadas por la guerra”. Frente a situaciones críticas se acudía a establecer alianzas con los grupos enemigos para garantizar la continuidad social.

En la actualidad, según el especialista en su cultura e interlocutor de esta investigación, Ehuenguime Enqueri, solamente quedan 4 *nanicabos* o malocas, los cuales están ubicados en la provincia de Pastaza: “Está mayormente perdido el *nanicabo*; 00,1 por ciento [de la población waorani] todavía está en *nanicabo*” (conversación personal, Gareno, 19 de marzo de 2020). La nueva vida por comunidades o aldeas en las que los waorani viven juntos entre grupos que antiguamente eran enemigos, ocasionó que la vida sea organizada en territorios más pequeños ya que no se deben conservar grandes distancias entre grupos enemigos. Con un tono de reproche a esta nueva organización social, Ehuenguime menciona: “La cultura wao

no es de formar comunidades, sino la cultura wao es vivir *nanicabo*, familia por familia, y por eso ellos tenían territorio más grande, que no comunidad por comunidad” (conversación personal, Gareno, 19 de marzo de 2020). La llegada del mundo occidental evangélico puso fin a la cadena de asesinatos por venganza entre grupos waorani que eran enemigos, modificando la organización geográfica y social que era acorde a dicha violencia.

Antes de la llegada de los misioneros evangélicos, además del casamiento entre primos cruzados y del establecimiento de alianzas aparentemente pacíficas entre grupos enemigos que referencia Rival (2015) y que he mencionado con anterioridad, la guerra y la venganza también hacían parte de las formas de reproducir la sociedad. Los guerreros waorani atacaban a grupos waorani enemigos para robar sus mujeres y tomarlas por esposas, en este proceso mataban al padre y muchas veces a la madre de las mujeres secuestradas. Por ejemplo, Minta Lucrecia, mi anfitriona en Konipare, me cuenta que su abuelo Monka Irumenga secuestró a su abuela Boika. Monka quien fue uno de los asesinos de los misioneros del ILV en el año 1956, tuvo aproximadamente 20 hijos, con 3 mujeres. Boika fue la primera esposa de Monka, quien fue secuestrada por Monka luego de que éste asesinara a Awuayete, su padre. “Antiguamente vivían vengando, peleaban por las mujeres... mataban al papá y a la mamá y secuestraban a la hija” (conversación personal con Minta, Konipare, 15 de febrero de 2020). Incorporar al enemigo al grupo familiar hacia parte de las formas de garantizar la reproducción de la vida waorani.

Desde la llegada de los misioneros evangélicos, los waorani establecieron alianzas matrimoniales con diferentes *cowori*, especialmente con el pueblo quichua. Durante mis días en campo, pude notar que en las comunidades de Konipare y Gareno, gran parte de las mujeres waorani están casadas con hombres quichuas y, Gaya, quien es uno de los interlocutores de esta investigación, repetidas veces manifestó su interés por aumentar las alianzas matrimoniales con mestizos, viendo en el turismo una oportunidad para dicho propósito: “Ahora estamos esperando para que cambie a otra raza de turistas que vengán a casar con waorani, eso queremos para vivir mejor [...] para más civilizar [...] para que aumenten más jóvenes, más niños, más hijos” (conversación personal, Konipare, 17 de marzo de 2020).

No hay certezas con respecto a la procedencia de los waorani. “Algunos autores, como Cabodevilla (2016) y Rival (2002), rechazan la idea de que los Waorani sean descendientes de un grupo étnico precolonial más amplio” (High 2015, 29, Traducción propia) que fue desposeído y fragmentado con la llegada de la colonización, abandonando las orillas del Río Napo para protegerse de la violencia colonial. Los waorani habrían vivido aislados durante siglos en los intersticios de otros grupos étnicos “manteniendo su independencia en la cabecera del Río Tiputini antes de expandirse a su territorio actual tras el colapso de la población zápara en el siglo XIX” (Rival 2002 citado por High 2015, 29, Traducción propia), a causa de la violencia del caucho.

Casey High (2015, 45, Traducción propia) sustenta que dentro de las narrativas de la memoria social waorani, estos se posicionan a sí mismos como víctimas, estableciendo “un sentido de historia compartida con el pueblo *kowori*” en la que incorporan “imágenes del martirio cristiano [y el recuerdo de] figuras misioneras claves en términos de la narrativa de victimización y civilización” (Ibíd.). Los waorani incluyen en sus relatos a los misioneros evangélicos, al Dios cristiano y a sí mismos, todos como víctimas y partes fundamentales de la “memoria social que define lo que significa ser Waorani” (Ibíd., 48). La victimización es “un marcador de socialidad potencial” (Ibíd., 42), compartir el lugar de la víctima permite establecer relaciones sociales significativas con quienes no son waorani. Ser víctima “parece denotar un cierto sentido de persona” (Ibíd.). Muchos de los waorani que están vivos en este momento histórico vivenciaron en carne propia la violencia de las décadas pasadas, la memoria de la violencia está viva en sus narraciones orales.

Asechados por el mundo occidental y su maquinaria capitalista y neoliberal, que roba, mata, enferma, destruye y se alimenta de la explotación desenfrenada e indolente de cualquier forma de vida que exista sobre esta tierra, los waorani son un pueblo que desde siempre ha luchado por defender su tierra y la cosmología que está sembrada en ella. Hace 27 años Miguel Ángel Cabodevilla (2016, 21) escribía: “Unos pocos grupos de indios desnudos, sin más armas que sus lanzas, tuvieron en jaque a pueblos vecinos mucho más numerosos, a caucheros, hacendados, aventureros, militares, misioneros y, al final, al mismo Gobierno nacional y las todopoderosas empresas petroleras”. Al día de hoy, los waorani siguen siendo una piedra en el zapato para la libre extracción de hidrocarburos y recursos no renovables en la Amazonía,

prueba de esto es la demanda que en el año 2019 ganaron contra el Estado ecuatoriano por haber violado el debido proceso de la consulta previa. El pueblo waorani impidió la entrada de petroleras a 180 mil hectáreas de bosque ubicadas en el Bloque 22,<sup>3</sup> consideradas área intangible;<sup>4</sup> en concordancia con esta misma lucha, la líder waorani Nemonte Nenquimo,<sup>5</sup> recibió en el año 2020 el Nobel ambiental: Premio Medioambiental Goldman. De la demanda ganada los waorani aún luchan porque el Estado ecuatoriano cumpla y la sentencia sea ejecutoriada.

Si antes del contacto evangélico occidental los waorani defendían su existencia con lanzas, hoy en día, además de las lanzas, han aprendido a pelear con las armas occidentales, sus leyes y recovecos. No es posible decir quiénes son los waorani, son un desafío, un reto, un incierto, un pueblo escurridizo e inatrapable, defensores de su tierra y de su vida, son digna resistencia, aguerridos guerreros, hijos y padres del jaguar.

### 2.1.1. Los waorani en aislamiento<sup>6</sup>

Waorani frente a los taromenani son poco, son bajos, son débiles.  
—Wiña Boyotai, canción de autoría taromenani<sup>7</sup>

Los pueblos indígenas del Ecuador que se encuentran en aislamiento son los tagaeri y taromenani. Rival (2015) explica que a finales de los años 80 los tagaeri y taromenani se fusionaron,<sup>8</sup> afirmación que es compartida por mis interlocutores. Taga es el líder de los

---

<sup>3</sup> Para la administración de la explotación petrolera, en la década de los años 90 el estado ecuatoriano divide la Amazonía por bloques.

<sup>4</sup> Área ubicada dentro del Parque Nacional Yasuní que no debe ser intervenida por las actividades de la industria occidental, ya que debe proteger a los waorani que rechazaron el mundo occidental y se encuentran en aislamiento.

<sup>5</sup> Prima de mi anfitrión, José Boca Nenquimo.

<sup>6</sup> Usualmente, el aislamiento en que se encuentran estos pueblos es adjetivado como “voluntario”, sin embargo, decidí no usar este adjetivo porque a pesar de que fueron estos pueblos quienes inicialmente rechazaron el contacto, occidente impuso condiciones marginales y violentas a su aislamiento. Tal así, en este momento estos pueblos se encuentran cercados por las actividades industriales extractivas, antes que en un real aislamiento que les permita garantizar la reproducción de la vida bajo sus propias lógicas.

<sup>7</sup> Audio 01, voz Wiña en <https://yejaraque.wixsite.com/cantowaorani>

<sup>8</sup> Estudiando las lanzas que atravesaron el cuerpo de Bogueney en el asesinato de marzo de 2013 perpetrado por los grupos en aislamiento contra Ompure y Bogueney, dos líderes de la comunidad de Yarentano, Rival (2015) comprobó que las lanzas fueron fabricadas por guerreros que son parte de dos grupos culturales, las lanzas mostraban características tanto de los tagaeri como de los taromenane.

tagaeri y cuyo nombre referencia a este grupo en aislamiento, tagaeri es plural de Taga. A los tagaeri, mis interlocutores los referencian directamente como familia: Dayo, Tipa y Ehuenguime son sobrinos de Taga y Obe es prima. Cuando llegaron los misioneros evangélicos al territorio waorani, Taga dijo a su familia: "Si quieren ustedes vayan [al protectorado cristiano], yo aquí me quedo" (entrevista, Ehuenguime Enqueri, Gareno, 6 de marzo de 2020). A diferencia de los tagaeri, el origen de los taromenane no es tan claro, no hay certeza de su lazo de parentesco con los waorani, Gaya por ejemplo dice que los taromenani son peruanos, hijos de la boa y no del jaguar.

Para los waorani contactados, sus familiares aislados son una preocupación constante que se mueve entre el miedo y la admiración; los waorani temen ser atacados por sus familiares no contactados en una cadena de venganzas que continúa vigente; y al mismo tiempo admiran que sus familiares continúen en aislamiento resistiendo la colonización occidental, y temen que otros pueblos indígenas o las políticas extractivistas del Ecuador les hagan daño, vulnerando sus vidas y su territorio vital.

En el año 1999, el gobierno de Ecuador delimitó como Zona Intangible Tagaeri Taromenane (ZITT) a un área ubicada dentro del Parque Nacional Yasuní,<sup>9</sup> rodeada por una zona de amortiguamiento<sup>10</sup> de aproximadamente 10 km. Aparentemente, dicha medida pretende proteger el espacio vital de los grupos en aislamiento, sin embargo, se realizó bajo lógicas de territorialidad que hacen eco a los intereses petroleros antes que a las formas de vida y movilización de los tagaeri-taromenani. Al estipularse la ZITT se legalizó la extracción intensiva en todas las áreas que están fuera de ella, de esta manera, los grupos en aislamiento quedaron atrapados en un cerco de contaminación. Es conocido que los no contactados salen constantemente de la ZITT y se movilizan hacia el occidente amazónico. Por ejemplo, Tipa María me cuenta que en el año 2017 visitó la comunidad Wentaro donde vive una de sus hermanas, durante su estadía llegaron los no contactados y dejaron una lanza; Cugui también mencionó que repetidas veces los no contactados han ido a Dayuno Nuevo y han recolectado comida, principalmente racimos de plátano. Tanto Tipa María como Cugui mencionaron que en estos encuentros, sus familiares tagaeri-taromenani han manifestado que están buscando a

---

<sup>9</sup> Parque ubicado en las provincias de Pastaza y Orellana, catalogado como *hotspot* de biodiversidad mundial.

<sup>10</sup> Zona que debe funcionar como cerco de protección de las áreas que se pretenden preservar.

Konta y Daboka, dos niñas de su pueblo que fueron secuestradas por manos de los waorani contactados el 28 de marzo del año 2013, en este ataque un grupo de waorani contactados vengaron la muerte de Ompure y Buganey, habitantes de la comunidad de Yarentaro, quienes previamente habían sido asesinados por los tagaeri-taromenani el 05 de marzo del mismo año; los waorani contactados asesinaron a aproximadamente 25 personas en aislamiento e incorporaron a su grupo a las dos niñas. Este suceso del 28 de marzo del 2013 ha sido la última gran matanza que se ha dado entre los grupos en aislamiento y los waorani contactados, suceso del que aún se espera que los grupos en aislamiento tomen venganza.

Los grupos en aislamiento tienen unas lógicas de movilización y de entender el territorio que no obedecen a los límites y a las vallas de las políticas nacionales. La intangibilidad del Yasuní es una ficción occidental. En plena emergencia sanitaria causada por el coronavirus Covid 19, entre marzo y mayo del 2020, se construyó una carretera<sup>11</sup> en el Bloque 43, estipulado como zona de amortiguamiento, dicha carretera evidencia que la actividad extractiva se encuentra a las puertas del área intangible. De esta manera, la ZITT antes que proteger el espacio vital y la cosmología de los grupos en aislamiento, está generando una mayor presión sobre sus territorios, convirtiéndose en una bomba de tiempo para el genocidio.

Los grupos en aislamiento son una parte constitutiva de la vida simbólica y material de los waorani contactados. Durante mis días en campo, por ejemplo: cantos de aves advirtieron a los waorani sobre la presencia cercana de los tagaeri-taromenani; repetidas veces, Micaela, hija de Minta, jugando a ser tagaeri no acataba las ordenes de su mamá de vestirse con ropa occidental; o un día que viajábamos en canoa por el Río Nushino desde la comunidad Konipare hacia la comunidad Dayuno Nuevo, un waorani que se desplazaba en dirección contraria, nos advirtió de andar con precaución porque acababan de ser vistas las huellas de los no contactados. A pesar de su aparente “ausencia”, los grupos en aislamiento son una presencia constante que moviliza la cotidianidad de los waorani contactados.

---

<sup>11</sup> Imágenes satelitales en <https://es.mongabay.com/2020/06/carretera-parque-yasuni-ecuador-indigenas-aislados-y-petroleo/>



En el año 1986, la multinacional francesa CGG Compañía General Geofísica quien operaba en territorio waorani haciendo estudio sísmico, contrató al antropólogo Enrique Vela para dirigir la operación militar de asesinar a los no contactados ya que eran un estorbo para la extracción petrolera porque continuamente lanceaban a los trabajadores de dicha empresa, por el tiempo aproximadamente de dos horas los no contactados recibieron disparos desde dos helicópteros de las fuerzas militares ecuatorianas que sobrevolaron su territorio. Meses después de este genocidio, y tras no haber tenido “éxito” total con esa operación, la empresa CGG trajo a monseñor Alejandro Labaca y a la monja Inés Arango con el propósito de evangelizar a los no contactados. Al cabo de algunas horas de permanecer con los waorani en aislamiento, los misioneros católicos fueron asesinados. En relación a las consecuencias que habría tenido ese contacto de haber sido “exitoso”, Ehuenguime Enqueri menciona: “Si hubieran localizado, o sea, contacto o civilización, la tierra más perdía todo, ahorita ya no hubiera territorio waorani, hubiera ya más colonizaciones, más madereros, más empresas, de todo, chuta, no habría áreas verdes, hubiera sido destruido todo” (conversación personal, Gareno, 20 de marzo de 2020). Para Ehuenguime, así como para muchos waorani, si los no contactados hubieran sido evangelizados, los waorani habrían perdido su territorio en mayores cantidades. Los no contactados han protegido el territorio waorani porque son un problema para el libre avance extractivista en la selva. “Ellos salvaron a nosotros la tierra, entonces nosotros tenemos ahora que salvar a ellos, salvar, defender por ellos [...] pedir contacto es matarlos, eso se llama contacto para mí” (entrevista a Ehuenguime, Gareno, 31 de marzo de 2020).

Una de las situaciones más dicientes en relación a los no contactados durante mis días de campo, empezó una noche de lluvia torrencial, relámpagos y vientos fuertes; yo me encontraba en Konipare y recuerdo esa noche porque la lluvia y los vientos eran tan fuertes que me despertaron, parecía que la selva se fuera a acabar. Días después, se supo que cerca de la comunidad de Bameno un grupo de quichuas asesinaron con arma de fuego a dos waorani en aislamiento que se encontraban en el territorio quichua recolectando comida, esto sucedió a finales del mes de marzo de 2020. Cuando se supo de este asesinato, todos los waorani que escuché hablando del suceso, lo asociaron a la noche tempestuosa que había ocurrido días atrás; los truenos, la lluvia y los fuertes vientos que cortaron varios árboles grandes que aguardaban las orillas del Río Nushino, fueron interpretados como un presagio del asesinato de los no contactados. “Cuando viene bastante tempestad y viene ‘chiiiiii, tictic, chuuu’,

relámpago, nosotros los wao siempre estamos pendientes, nuestra costumbre... chuta, algo va a pasar, alguien ha de estar cogiendo lanza, algo sucedió en territorio waorani” (entrevista a Ehuenguime Enqueri, Gareno, 31 de marzo de 2020). Días después del asesinato fui a vivir a Dayuno Nuevo, en esta comunidad no estaban enterados de lo que había ocurrido, cuando les conté querían saber con el máximo de detalle. Al igual que lo sucedido en Gareno y Konipare, en Dayuno Nuevo todos asociaron el asesinato a la noche tempestuosa de los días previos y Dayo, líder de esta comunidad, además, lo relacionó con un sueño que había tenido recientemente, en éste su cuerpo era atravesado por varias balas, me señaló las partes del cuerpo donde fue herida en el sueño. En el mundo waorani, los waorani contactados y no contactados están en continua comunicación y conexión, ya sea por medio de las manifestaciones físicas de su entorno y los seres que lo conforman, o por medio del pensamiento, la palabra, la memoria y los sueños.

Este asesinato ocurrido en Bamenó a finales de marzo de 2020 además de estar relacionado con las fuertes lluvias que bañaron la selva, trajo a la memoria de los waorani los asesinatos ocurridos en el año 2013 que he mencionado con anterioridad. Al conocer de las muertes de marzo de 2020 perpetradas por quichuas, mis interlocutores afirmaron que los no contactados se vengarían por este nuevo ataque y por el ataque perpetrado en el año 2013. La cadena de venganzas entre los grupos en aislamiento, los waorani contactados y otros pueblos indígenas sigue totalmente vigente.

Milton Nenquimo, quien es habitante de Dayuno Nuevo y se identifica como cristiano evangélico, un día que nos acompañábamos en el recorrido del bus que entra a Konipare, mencionó que: “Los taromenani siguen creyendo que son hijos del jaguar” (conversación personal, Tena, 22 de febrero de 2020), Milton menciona esto en comparación a otras lógicas que operan en algunos waorani contactados y evangélicos, quienes se reconocen como hijos de Jesucristo y no del jaguar. El avance de la civilización occidental con sus lógicas extractivistas y nefastas en la Amazonía vulnera el espacio vital del jaguar, lo acorrala y lo persigue. Entre el miedo y la admiración, los jaguares tagaeri-taromenani son una presencia que afecta y construye la vida cotidiana de los waorani contactados, que motiva su lucha por la defensa del territorio, que afecta y determina muchas de sus movilizaciones y de sus imaginarios cotidianos.

## 2.2. Los interlocutores

A continuación, hago una pequeña presentación de los interlocutores principales de esta investigación, quienes habitan principalmente entre las comunidades de Konipare, Dayuno Nuevo y Gareno, y están unidos en diversas relaciones de parentesco:

### Foto 2.1. Wiña Boyotai explica cómo se prepara la chicha dulce para la Fiesta Emongue



Foto de la autora.

*Nota:* Wiña en casa de su nieto Boca Nenquimo.

Wiña es *pikena*, sabia del pueblo waorani. Una mujer contundente, amable, profunda y tierna. Wiña es abuela de José Boca (mi anfitrión en Konipare) y madre de Wekantoke (esposa de Gaya e interlocutora). Wiña habita en la comunidad de Kiwaro, ubicada en la provincia de Pastaza, pero la conocí y compartí con ella en la comunidad de Konipare, donde ella permaneció varios días visitando a su familia de esta comunidad antes de viajar a Quito a protestar contra el extractivismo de hidrocarburos en la Amazonía. Wiña ha sido una de las mujeres waorani que ha liderado la lucha contra las operaciones petroleras en sus territorios.

**Foto 2.2. Gaya Nenquimo Nihua con sombrero de Tucán**



Foto de la autora.

*Nota:* Entrevista a Gaya en su casa de Konipare.

Gaya es un hombre divertido, jovial, amigable y experto en el mundo sonoro waorani. Habitante de la comunidad de Konipare. Hijo de Ñiga y Onepa; y esposo de Wekantoke (hija de Wiña e interlocutora). Gaya y Wekantoke son padres de: José Boca (mi anfitrión en Konipare), Martha, Carmela, Gabriela y Jimmy Gaya (Jimmy es hijo de Gabriela, pero fue adoptado por sus abuelos). Gaya hace las veces de traductor en la iglesia evangélica de su comunidad, en la cual, el pastor quichua predica en español y Gaya traduce para las mujeres mayores al *waotededo*.

### Foto 2.3. Wekantoke Orengo Boyotay



Foto de la autora.

*Nota:* Wekantoke traspasa plantas que tinturan de azul la chambira para ser sembradas en un vivero de la comunidad y otras enviadas a la ciudad de Coca, en el marco de un proyecto con Colciencias.

Una mujer fuerte, de gran carácter, trabajadora y divertida. Habitante de la comunidad de Konipare. Hija de Wiña Boyotai (interlocutora) y Kento Orengo. Esposa de Gaya Nenquimo (interlocutor). La primera vez que escuché el canto ancestral waorani fue en la voz de Wekantoke, en una de mis visitas a Konipare previas a empezar oficialmente el trabajo de campo, asistí al cumpleaños de Jaiko (cuñado de Jose Boca, hijo de Wekantoke), que se celebró en la casa de Wekantoke y Gaya, aquí Wekantoke interrumpió la música occidental que escuchaban los jóvenes y con el traje típico de tejidos de chambira, cantó y danzó un pequeño repertorio de cantos, uno de ellos hablaba del gusto de compartir la chicha con los invitados a la fiesta.

#### Foto 2.4. Dayo Irumenga Enqueri siembra plátano



Foto de la autora.

*Nota:* Dayo abre los huecos con un palo de madera porque por la fase de la luna no era bueno para la siembra utilizar ningún elemento de metal.

Una mujer incansable, fuerte, trabajadora, muy divertida y gran tejedora. Hija de Monka Irumenga<sup>12</sup> y Boika Enqueri. Líder de la comunidad de Dayuno Nuevo, esposa de Cugui (interlocutor), madre de: Minta Lucrecia (mi anfitriona en Konipare), Jaiko, Alberto e Isabel; Alberto e Isabel son adoptados, Alberto es originario de una familia quichua e Isabel es hija de Tipa María (hermana de Dayo e interlocutora). Dayo y Cugui fueron mis anfitriones en Dayuno Nuevo, los interlocutores con quienes más tiempo compartí y a quienes llegué a sentir como mis abuelos.

---

<sup>12</sup> Monka Irumenga fue uno de los asesinos de los misioneros evangélicos del ILV-Instituto Lingüístico de Verano en el año 1956, cuando el ILV intentó por primera vez posicionarse en territorio waorani.

### Foto 2.5. Tipa María Irumenga Enqueri



Foto de la autora.

*Nota:* Entrevista en su casa en Gareno.

Una mujer tierna y muy amable. Habitante de la comunidad de Gareno y enfermera titulada del centro de salud de esta misma comunidad. Hija de Monka Irumenga y Boika Enqueri; esposa de Eloi (hombre quichua),<sup>13</sup> hermana de Dayo (interlocutora) y tía de Minta Lucrecia (mi anfitriona en Konipare). Tipa María fue la primera persona a la que me dirigí fuera de la comunidad de Konipare para conocer del canto waorani.

---

<sup>13</sup> Eloi es el cazador de la danta en el documental *Sonidos de Jaguar*.

## Foto 2.6. Ehuenguime Enqueri Nihua



Foto de la autora.

*Nota:* Fotograma del documental *Sonidos de Jaguar*. Entrevista a Ehuenguime en su casa en Gareno.

Defensor aguerrido de su tierra y su cultura. Habitante de la comunidad de Gareno. Hijo de Mincaye Enqueri,<sup>14</sup> y esposo de Cabo (mujer waorani, nieta del chaman Kemperi). Fundador de las comunidades de Gareno, Konipare y Meñepare. Durante la década de los años 90, fue presidente de la ONHAE - Organización Nacional Waorani de la Amazonía Ecuatoriana. Traductor de esta investigación. *Giri:* amigo.

---

<sup>14</sup> Mincaye Enqueri fue uno de los asesinos de los misioneros evangélicos del ILV - Instituto Lingüístico de Verano en el año 1956, cuando el ILV intentó por primera vez posicionarse en territorio waorani. Mincaye fue reconocido internacionalmente como un triunfo del cristianismo sobre los waorani, por su supuesta conversión como pastor evangélico. Mincaye muere en abril de 2020.



## Foto 2.7. Obe Deyeka



Foto de la autora.

*Nota:* Fotograma del documental *Sonidos de Jaguar*. Obe en casa de su nieta Minta, participa de la reunión de mujeres tejedoras que se preparan para una feria de tejido en esta misma comunidad. Obe raspa la corteza de un árbol para tinturar la chambira de color rojo y se ríe cuando yo grito *keuu* al tiempo con ella para acompañar el final de sus canciones.

Única sabia o *pikena* de la comunidad de Konipare. Madre de Cugui (esposo de Dayo y líder de Dayuno Nuevo), abuela de Minta Lucrecia (mi anfitriona en Konipare). Prima de Taga, líder waorani que rechazó el contacto y formó el grupo tagaeri que actualmente se encuentra en aislamiento.

### Foto 2.8. Gabriela Nenquimo



Foto de la autora.

*Nota:* Gabriela separa el hilo de la chambira mientras nos desplazamos en canoa por el Río Nushino.

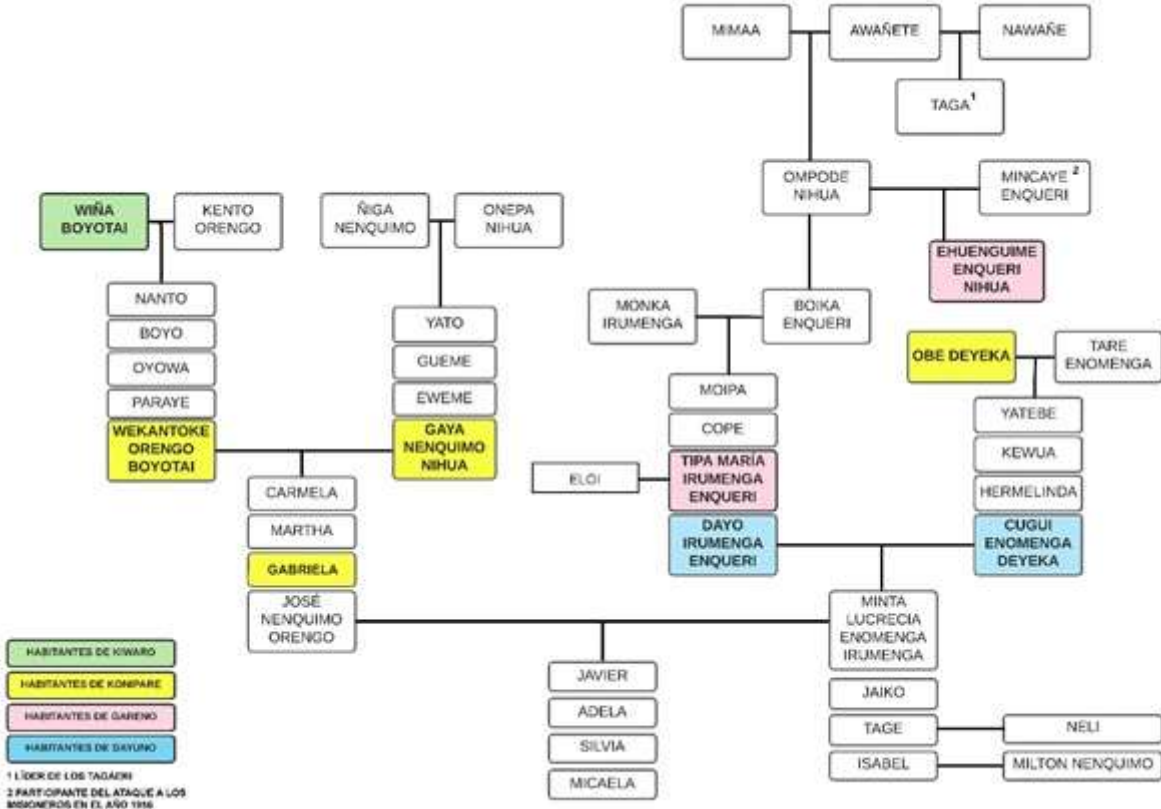
Gaby como todos le dicen, es hija de Gaya y Wekantoque. Está casada con Rene, un hombre quichua con quien tiene dos hijas, Eva y Jasbleidy. Hace más de una década vino a Konipare a vivir junto a sus padres. Gaby es una persona muy cálida y tranquila, ella y su familia me brindaron mucha hospitalidad y juego durante los días de campo.

#### 2.2.1. Árbol de parentesco de los interlocutores

El siguiente árbol de parentesco fue hecho con la ayuda de Ehuenguime Enqueri y Minta Lucrecia a través de conversaciones que tuvimos por *messenger* en el transcurso del año 2021. Durante mi estadía en campo realicé un árbol de parentesco con Gabriela, pero en algún momento del viaje lo perdí. Con el propósito de referenciar con mayor facilidad las relaciones de parentesco que existen entre mis interlocutores y entre las diferentes comunidades, señalo con colores a los principales interlocutores de la investigación de la siguiente manera: en color amarillo se encuentran los habitantes de Konipare; en fucsia los habitantes de Gareno; en color azul los habitantes de Dayuno Nuevo; y en verde los habitantes de Kiwaro. Dado que la adopción es recurrente dentro de la organización social waorani, por cuestiones de

extensión, este árbol de parentesco relaciona a las personas en concordancia con los padres que los criaron y no con los padres biológicos; de igual manera, en muchos casos, no expongo la pareja o las parejas de una persona, ni todos los hijos que tiene o tuvo.

Gráfico 2.1. Árbol de parentesco de los interlocutores



## 2.3. Los lugares de campo: Gareno, Konipare y Dayuno Nuevo

### Mapa 2.1. Gareno, Konipare y Dayuno Nuevo



*Fuente:* Alianza Ceibo.

*Nota:* Mapa completo en <https://www.alianzaceibo.org/mapas/waorani/>

La parentela que me recibió está dispersa entre las comunidades de Konipare, Dayuno Nuevo y Gareno. Mi lugar principal de residencia fue Konipare, aunque dado el lazo de parentesco con los habitantes de Dayuno Nuevo, visitaba con frecuencia esta última comunidad y algunas noches dormía en ella. Era difícil permanecer mucho tiempo en Dayuno Nuevo porque no hay luz eléctrica y esto dificultó recargar las pilas de la cámara y descargar la memoria de las tarjetas. A la comunidad de Gareno generalmente iba a compartir con Tipa María; a trabajar con Ehuenguime en las traducciones de los cantos y las entrevistas; o a acompañar a mi familia de Konipare al centro de salud o a algún evento que se realizara en Gareno.

Konipare y Dayuno Nuevo están conectadas por el Río Nushino, también llamado Río Dayuno. Según varios interlocutores, hay explotación minera en la cabecera del río y se presentan derrames de mercurio, lo cual ha causado enfermedades graves y manchas en la piel. Nunca fui a la cabecera del río, pero algunas veces que viajaba con Gaya en la canoa, vi inmensas manchas metálicas contaminando el agua. La brutal contaminación que están dejando las actividades extractivas y, el abandono y la vulneración de derechos por parte del Estado ecuatoriano, han generado en estas comunidades un fuerte interés por desarrollar el turismo y sacar a las petroleras y a las mineras de su territorio.

### 2.3.1. Gareno y Konipare, un recorte histórico

Gareno y Konipare son dos comunidades colindantes ubicadas en la provincia de Napo. A su vez, Konipare colinda con Meñepare, comunidad que hace parte de la provincia de Pastaza. Las provincias de Napo y Pastaza están separadas por el Río Nushino. Konipare y Gareno se encuentran al costado norte del río y Meñepare se encuentra al costado sur.

Al punto de encuentro entre Konipare, Meñepare y el Río Nushino se le conoce como Puente, este lugar se refiere literalmente al puente de concreto que está sobre el Río Nushino, que une las comunidades de Konipare y Meñepare; y así mismo, une a las provincias de Napo y Pastaza; Puente es una especie de puerto al que llegan las canoas que vienen de las comunidades que no tienen carretera, cuyas personas necesitan llegar a la ciudad en transporte público; descargar materiales como palos de balsa para que un camión los lleve a la ciudad o visitar a los familiares que viven en Meñepare, Konipare o Gareno.

A pesar de la cercanía con Meñepare,<sup>15</sup> durante mis días de campo no creo haber estado en ella más de dos veces, sin embargo, menciono esta comunidad porque tiene una historia común con Konipare y Gareno. Las tres comunidades tienen electricidad y están comunicadas por la misma carretera. El Bus Centinela que sale de la ciudad de Tena por la vía de Chontapunta, luego de atravesar varias comunidades quichuas que anteriormente eran territorio waorani, llega a Gareno, luego encuentra a Konipare y finalmente termina su trayecto en Meñepare, al día de hoy, en esta comunidad termina la carretera. El recorrido en bus desde Tena a Meñepare dura aproximadamente tres horas y media. Los conductores del bus van hasta Meñepare para dejar a los pasajeros y generalmente regresan a pernoctar en Konipare, donde acceden a los servicios alimenticios que ofrecen mis anfitriones: Minta y Boca Nenquimo.

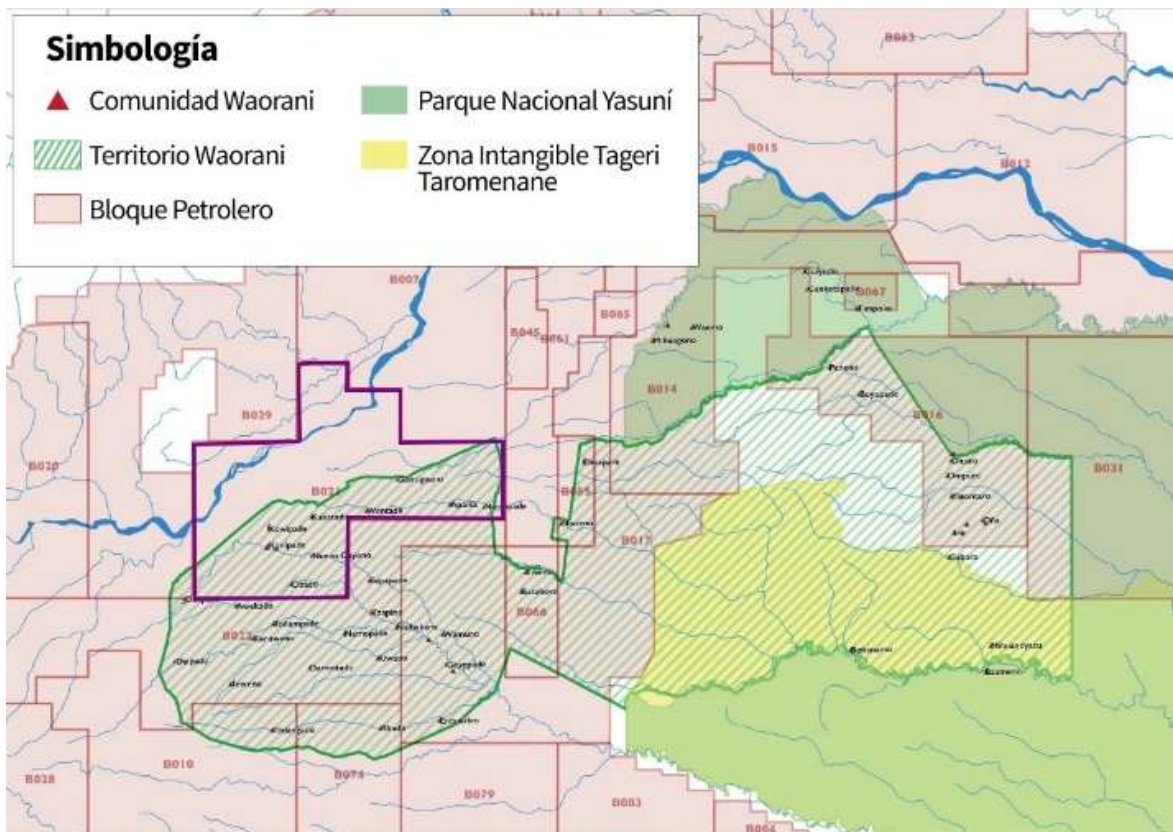
---

<sup>15</sup> De Meñepare es poco lo que puedo decir, pero según las cuentas hechas con Gabriela, esta comunidad debe tener aproximadamente el doble de habitantes de Konipare. En términos generales es más grande que Konipare, pero más pequeña que Gareno. *Meñe* significa tigre, y se llama de esta manera porque como dice Gabriela: “Había muchos tigres en esa loma”.

Ehuenguime Enqueri, quien en los años 90 era presidente de la ONHAE - Organización Nacional Waorani de la Amazonía Ecuatoriana, me explica que los territorios concernientes a las comunidades de Konipare, Gareno y Meñepare fueron abandonados por los waorani cuando se mudaron a vivir al protectorado cristiano en los años 60. En los años 90 había cierta confusión en relación a la propiedad de los mismos, los waorani pensaban que el Estado ecuatoriano los había escriturado y por lo tanto los daban por perdidos; los quichuas pensaban que era territorio habitado por los “temidos” waorani y por lo tanto no intentaron apropiarlo; y finalmente, para el Estado ecuatoriano, este territorio era zona de amortiguamiento, por lo tanto, no encontraban impedimento para entrar a explotarlo. Ehuenguime menciona que, en los años 90, un ingeniero de la compañía Oryx Petroleum se comunicó con él y le informó la situación legal del territorio para advertirlo sobre la pronta entrada de la petrolera: “El ingeniero me dijo: yo tengo corazón de los wao [...] te voy a apoyar para que tú hagas trámites legales a esta tierra” (entrevista a Ehuenguime Enqueri, Gareno, 6 de marzo de 2020). De esta manera, la ONHAE comenzó la lucha por recuperar legalmente este territorio y obtener los títulos de propiedad. “El 16 de febrero ya venimos a sentar aquí, eso es nacido el 16 de febrero de 1996, aquí en esta tierra, entonces, entramos por aquí caminando” (entrevista a Ehuenguime Enqueri, Gareno, 6 de marzo de 2020). Dos años después, en 1998, los waorani obtuvieron los títulos de propiedad y lograron legalizar 30 mil hectáreas, buscaban que las petroleras que entraran a este territorio tuvieran que negociar con ellos antes de intervenirlo.

Para el año 1996, antes de la legalización de las 30 mil hectáreas, la carretera llegaba hasta el Pozo Petrolero Chonta, el cual se encuentra ubicado antes de llegar a Gareno, en un terrero que actualmente está en disputa legal entre los waorani y los quichuas por ser una zona fronteriza entre ambos pueblos. En el año 1998, después de que los waorani logran legalizar el territorio de las comunidades de Gareno, Konipare y Meñepare, la empresa Oryx Petroleum extiende la carretera hasta la plataforma Waponi Okatoe, ubicada en Meñepare. Mientras la Plataforma Chonta lleva 10 años de extracción de petróleo, la Plataforma Waponi Okatoe continua en fase de exploración.

## Mapa 2.2. Bloque petrolero 21 y territorio waorani



Fuente: Plan V.

Nota: En línea magenta el Bloque 21.

Ver mapa en: <https://www.planv.com.ec/historias/sociedad/el-mapa-desconocido-del-territorio-waorani>

Para administrar la explotación de hidrocarburos y poblaciones, en los años 90 el gobierno ecuatoriano divide la Amazonía por bloques; Gareno, Konipare, Meñepare y Dayuno Nuevo quedan inscritas dentro del Bloque 21, el cual fue inicialmente concesionado a la empresa suiza Oryx Petroleum. El Bloque 21, ha pasado por manos de diferentes compañías petroleras, después de Oryx Petroleum, el Estado ecuatoriano concesionó el Bloque 21 a la empresa estadounidense Keermagi la cual duró 5 años en proceso de exploración y fue reemplazada por la empresa anglofrancesa Perenco, a su vez, esta empresa salió del Bloque 21 durante el gobierno de Rafael Correa y en el año 2010 llegó la empresa nacional Petroamazonas y continúa en la actualidad.

Las empresas anteriores a Petroamazonas adelantaron la fase de exploración y Petroamazonas ha sido la única empresa que ha extraído petróleo del Bloque 21, específicamente de la

plataforma Chonta, sin realizar consulta previa a las comunidades, denuncia que aún continua presente por parte de las comunidades hacia el Estado ecuatoriano.

### 2.3.1.1. Gareno

En Gareno viven los interlocutores Ehuenguime Enqueri y Tipa María, quienes son primos. La palabra Gareno, está compuesta por *gare* que significa piraña y *ono* que significa río. Según las cuentas que hace Ehuenguime Enqueri, en Gareno hay aproximadamente 400 personas reunidas en 38 familias. Gareno tiene un Subcentro de salud, al cual acuden los habitantes de Konipare, Meñepare y Dayuno Nuevo. La capacidad de atención de este subcentro es básica, generalmente cuenta con un médico y una enfermera, quien es Tipa María. Gareno tiene un colegio de secundaria que fue construido por el Estado ecuatoriano hace seis años, después de que la comunidad solicitara insistentemente su construcción, dado que para una gran parte de los habitantes de Gareno y las comunidades colindantes les es difícil viajar a las ciudades a recibir educación occidental. Sin embargo, en algunos casos, las alianzas estratégicas<sup>16</sup> que los waorani tienen con mestizos de las ciudades les posibilita enviar a sus hijos a estudiar fuera de la comunidad. Gabriela me explica que la mayoría de padres waorani consideran que el colegio de Gareno ofrece educación de baja calidad, a lo cual agrega que los profesores quichuas frecuentemente asisten a las clases en estado de embriaguez. Respecto a esta situación de alcoholismo en los maestros quichuas, High (2015) por ejemplo, ha mencionado que en la comunidad de Toñampari los waorani han manifestado en las reuniones comunitarias su desagrado respecto al comportamiento de maestros quichuas, quienes traen licor a las comunidades, esporádicamente se presentan borrachos, faltan a las clases o consumen alcohol con los estudiantes. El colegio de Gareno no es protector de la lengua y tanto su director como sus profesores son quichuas.

---

<sup>16</sup> En las comunidades de Konipare y Dayuno Nuevo por ejemplo, los waorani tejieron una red de apoyo con Pedro, hijo del primer pastor evangélico que tuvo la comunidad de Konipare, y quien repetidas veces ha alojado en la ciudad de Tena a jóvenes de ambas comunidades. Tal es el caso de Tage y Jaiko (habitantes de Dayuno Nuevo, e hijos de Dayo y Cugui) quienes estudiaron el bachillerato en Tena y regresaron a la comunidad; o de Lizeth, hija de Gabriela, quien actualmente se encuentra estudiando en Tena.



### 2.3.1.2. Konipare

#### Foto 2.9. Konipare



Foto de la autora.

*Nota:* Casa de Minta Lucrecia y Boca Nenquimo, mis anfitriones en Konipare.

En Konipare viven los interlocutores Gaya, Wekantoke, Gabriela y Obe; y mis anfitriones José Boca y Minta Lucrecia. Gabriela me explica que Koni fue un waorani asesinado en este territorio y *ompare* significa estero o quebrada, además, agrega que la muerte de este hombre sucedió antes de que viviera su abuelo. Es frecuente que los waorani referencien su historia en relación al tiempo de los abuelos, es decir, los sucesos que acontecieron antes de sus abuelos, se perciben y se narran como si fueran sucesos muy antiguos, como si en ellos se perdiera la noción del tiempo.

Según las cuentas que hicimos con Gabriela, en Konipare hay aproximadamente 10 familias. A Konipare la conforman básicamente los hogares Gaya y Francisco, quienes son hermanos; los respectivos hogares de sus hijos; y el hogar de Carlos Alvarado, un quichua de la ciudad de Coca que emparentó con una mujer waorani y llegaron a vivir a Konipare hace aproximadamente cinco años. Los habitantes de Konipare y Dayuno Nuevo encuentran en Carlos Alvarado al causante de la gran mayoría de brujerías que los han enfermado desde que

Alvarado llegó a la comunidad. Los hijos de Francisco que viven en Konipare son 5; los hijos de Gaya que viven en Konipare son tres: Martha quien está casada con Jaime, un hombre quichua; Gabriela, casada con Rene, también quichua, y mi anfitrión Boca casado con Minta, ambos waorani.

Konipare tiene una escuela de básica primaria que fue construida en el año 2007 y no es protectora de la lengua, las clases son dictadas en español por una profesora quichua que vive en Archidona y viaja a Konipare regularmente. En la comunidad hay una iglesia evangélica cuyo pastor oficial es Humberto, un hombre quichua, que al igual que la maestra de la escuela, no vive en la comunidad y asiste a predicar regularmente. Si Humberto no asiste a predicar, es frecuente que Gaya haga las veces de pastor y ofrezca un pequeño servicio en el que se ora y se lee la biblia. Tanto en los cultos ofrecidos por Humberto como por Gaya, la asistencia es escasa, durante el servicio, las mujeres en su mayoría tejen y los niños que las acompañan juegan.

Por ser un punto de intersección entre la carretera, el Río Nushino y las provincias de Napo y Pastaza, Konipare funciona como una especie de puerto, frecuentemente llegan waorani de otras comunidades, personas que se están desplazando desde más adentro del oriente y necesitan hacer uso del transporte público para movilizarse hacia las ciudades.

En Konipare no hay cacería porque no hay abundancia de animales de monte, la mayor parte de la carne que llega a la casa de mis anfitriones proviene de Dayuno Nuevo, al llegar a Konipare, además de ser consumida por la familia, en algunas ocasiones también es vendida a los choferes del Bus Centinela que entran a diario a la comunidad y que valoran la carne de monte como un bien preciado.

### 2.3.2. Dayuno Nuevo

**Foto 2.10. Dayuno Nuevo**



Foto de la autora.

*Nota:* Casa de Dayo y Cugui.

Dayuno Nuevo está liderada por los interlocutores Dayo y Cugui, padres de Minta, mi anfitriona en Konipare. Dayuno Nuevo, es un lugar que desde la añoranza constantemente vuelve a mi memoria. Dayuno Nuevo pertenece a la provincia de Napo y al igual que Konipare y Gareno hace parte del Bloque 21. Es una comunidad con pocos habitantes, en ella viven aproximadamente 11 personas divididas en tres casas: las casas de Dayo y Cugui y las casas de dos de sus hijos: Isabel y Tage.

Para llegar a Dayuno Nuevo se debe hacer en canoa o a pie, no hay carretera. Yendo a pie desde Konipare, mi familia waorani demora un tiempo promedio de dos horas o menos; cuando yo iba a pie, como buen aprendiz de caminante de selva, me demoraba aproximadamente 4 horas o más. El recorrido en canoa desde Konipare hasta Dayuno Nuevo tiene una duración aproximada de 1 hora con 15 minutos.

Se llama Dayuno Nuevo porque antes existía otra comunidad llamada Dayuno, sin embargo, esta distinción entre Dayuno Nuevo y Dayuno Antiguo los waorani sólo la hacen cuando

desean evitar confusiones, de lo contrario, a la comunidad actual se le referencia únicamente como Dayuno. Ehuenguime me explica que Dayuno Antiguo quedaba “un poco más arriba” (conversación personal, Gareno, 20 de marzo de 2020) de donde actualmente queda Dayuno Nuevo, es decir, cuando uno viaja en canoa por el Río Nushino desde Konipare hasta Dayuno Nuevo, pasa por donde quedaba Dayuno Antiguo.<sup>17</sup> Esta comunidad fue muy importante para los waorani, Ehuenguime menciona que posiblemente vivían más personas en Dayuno Antiguo que en Toñampari, la actual capital del territorio waorani. Al igual que Toñampari, Dayuno Antiguo tenía pista de aterrizaje. “Eran igual, las capitales de los waorani eran Toñampari y Dayuno, ambas manejaban” (conversación personal, Gareno, 20 de marzo de 2020). Dayuno Antiguo fue abandonada porque todos sus habitantes se mudaron al territorio ancestral de Keweriono, el cual había sido abandonado en los años 60 cuando los waorani fueron reunidos en el protectorado cristiano del ILV- Instituto Lingüístico de Verano. Al enterarse que Keweriono estaba siendo invadido por el pueblo shuar, los guerreros waorani que vivían en Dayuno Antiguo, liderados por Moi Irumenga viajaron a Keweriono y lucharon contra los shuar, lograron recuperar una parte del territorio, pero perdieron casi 5000 kilómetros. Para evitar más pérdidas, los waorani que vivían en Dayuno Antiguo se mudaron a Keweriono, y la comunidad de Dayuno Antiguo quedó deshabitada.

Dayuno Nuevo se formó a partir de la sabia desobediencia del papá de Cugui (interlocutor) quien descató las órdenes de la misionera evangélica Rachel Saint<sup>18</sup> de permanecer en el protectorado del ILV en la comunidad de Tiweno en Pastaza. Ehuenguime me explica que, según Saint, si los waorani abandonaban Tiweno serían asesinados por los quichuas (entrevista, Gareno, 6 de marzo de 2020). Y Minta menciona: “Mi papá dice que si le hubieran obedecido a Raquel no tendríamos territorio grande” (conversación personal, Dayuno, 23 de marzo de 2020).

A diferencia de Gareno y Konipare, Dayuno Nuevo sí tiene una escuela protectora de la lengua. Milton, esposo de Isabel, y hermano de Nemonte Nenquimo<sup>19</sup> es el profesor de esta escuela de básica primaria. “Milton fue enfático en que las clases debían ser dadas en *waotededo* porque para hablar español estaba la ciudad, mencionó que en su tierra las clases

---

<sup>17</sup> Ver FIGURA 1.10. Mapa de las comunidades Gareno, Konipare y Dayuno Nuevo

<sup>18</sup> Líder evangélica, hermana de uno de los misioneros asesinados en el contacto que el ILV estableció con los waorani en el año 1956, y responsable junto con Elisabeth Elliot del establecimiento del protectorado del ILV en la comunidad de Tiweno en el año 1958.

<sup>19</sup> Mujer líder waorani, ganadora del Premio Medioambiental Goldman año 2020.

se dan en wao y que así se acordó en el proyecto de bilingüismo” (notas de campo, Dayuno, 1 de abril de 2020). Actualmente el único que toma clases en esta escuela es Billy, hijo menor de Milton e Isabel, porque es el único niño que hay en la comunidad. Anteriormente se formaron en esta escuela Tage y Jaiko, hijos de Dayo y Cugui; así como las hijas de Milton e Isabel quienes en este momento se encuentran estudiando el bachillerato en la ciudad de Tena.

En Dayuno Nuevo no hay iglesia física, el culto evangélico de los domingos se lleva a cabo en la casa de Milton e Isabel, Milton es quien dirige este servicio. En obediencia al mandamiento cristiano, el día domingo es un día de descanso para toda la comunidad. El único domingo que compartí el culto con ellos, después del servicio vimos la película *End of the Spear* traducida en Latinoamérica como *A punta de lanza*, una película estadounidense con corte comercial y evangelizador. Milton mencionó que ha visto esta película más de 100 veces. Los habitantes de Dayuno Nuevo, que en su totalidad son evangélicos, encuentran en esta película un gran soporte a su fe, por ejemplo, mencionaron que la escena en que Mincaye,<sup>20</sup> luego de matar a los misioneros, ve en el cielo una luz blanca y ángeles, les afirma que los hombres buenos son los cristianos.

Dayuno Nuevo no tiene carretera, ni luz, ni extracción de petróleo. Es un lugar donde hay abundancia de animales para cacería y pesca, es común que los habitantes de las comunidades aledañas vayan en dirección de Dayuno Nuevo para abastecerse, lo cual ha ocasionado disgustos menores con Cugui, quien por ejemplo me cuenta que dos habitantes de Gareno mataron a su mascota capiguara porque pensaron que era un animal del monte. De igual manera, a Dayuno Nuevo han llegado varias veces los waorani en aislamiento para recolectar productos como yuca y plátano.

---

<sup>20</sup> Mincaye Enqueri es uno de los protagonistas de la película *A punta de Lanza* y padre de Ehuenguime Enqueri, interlocutor y traductor de esta investigación.

### Capítulo 3. Mundo sonoro waorani

Foto 3.1. Gaya imita el sonido de un ave para atraerla



Foto de la autora.

*Nota:* Fotograma del documental *Sonidos de Jaguar*.

En este capítulo presento el sonido como puente de interacción y comunicación interespecífica que devela una vida social compartida por humanos y no humanos. Enseño el canto ancestral waorani como transmisor de conocimiento que crea el mundo y actualiza el tiempo mítico. También hablo de las características performáticas de los cantos y los sonidos que permiten la transferencia de propiedades entre diferentes seres, permitiendo la incorporación de las mismas y la transformación de los cuerpos. Por medio de diversos sonidos del paisaje sonoro cotidiano y de la descripción de los 4 ritmos del canto ancestral intento acercarme al conocimiento sensible del entorno waorani. Una gran parte de los audios que son citados en este capítulo pueden ser escuchados en:

<https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

#### 3.1. El origen del canto waorani

Nadie cantaba, entonces los lobos cantaron nombrando a los pescados.

Como campo de investigación, el canto ancestral waorani está prácticamente inexplorado en la literatura, ya sea por su complejidad o por el poco interés que pueda generar en comparación a los cantos de pueblos indígenas que utilizan otros elementos además de su voz. El mito del canto waorani<sup>1</sup> me lo contó Tipa María en la única entrevista con cámara que realice con ella, estábamos en su casa en Gareno. Ella recibió este mito de su padre Monka Irumenga,<sup>2</sup> lo narra en español, con mucho orgullo me explica que es una historia exclusiva, una que muy pocos han cantado o narrado:

Un hombre se fue de cacería [...] vio un pescadito entre las raíces en el agua, el cazador quería coger ese pescado... como un sueño entró en la casa [del lobo de agua], entonces el lobo [de agua] se convirtió como hombre. El lobo dijo al cazador waorani: “siéntese”, el asiento era una tortuga. Cuando el cazador vio que el asiento era un lagarto, dijo su corazón: “! ay dios mío, ahora sí me muerde!” [...] El cazador vivió como 15 días dentro del agua, respiró como respiran ellos, entonces no faltaba nada. El lobo cogía bastante pescado y lo secaba, dijo al cazador: “Tienes que llevar pescado a tus hijos, tus hijos están con hambre”. El lobo cantaba, el cazador nunca había escuchado esos cantos, de ahí sacaron el canto waorani. Así contaba mi papá, el *lobo cantaba, ha venido a cantar, a enseñar* a las personas. El cazador *escuchando* dentro del agua ha cantado. “Nosotros decimos carachama; decimos en wao uva, y pescado bocachico en waorani es *keremena*, entonces el carachama pequeña es *bayanca*”. Eso *cantaban como personas* los lobos, se convirtieron como gente. El cazador veía que eran gente, veía que la tortuga era un asiento [...] Los lobos se convirtieron en personas y cantaron, eso voy a cantar, mi papá me enseñó, mi papá cantaba diciendo: "Nadie, nadie, nadie cantaba, entonces los lobos *cantaron nombrando los pescados*". Así cantaron los lobos en el tiempo de antes: “*Hay que tomar caldo de carachamas, bocachicos y pez raya*”.<sup>3</sup> Eso *escucharon los waorani y ahora están cantando*, hasta nosotros cantamos; es historia lo que me contó mi papá, estoy cantando. Nadie cuenta esto, sólo yo tengo esto que me contaba mi papá desde pequeña, desde los 3 años, no puedo olvidar lo que dijo, por primera vez lo estoy diciendo y tú

---

<sup>1</sup> Los autores nativos Ima y Baihua (2014) ofrecen una versión del mito del canto waorani en *El canto en las actividades cotidianas de la comunidad waodani Bameno*, correspondiente a su trabajo de pregrado en la Universidad de Cuenca. En esta versión, también un lobo de agua o nutria es quien enseña el canto a los waorani.

<sup>2</sup> Monka Irumenga vivió en las comunidades de Dayuno Antiguo, Keweriono, Wentaro y Gareno, y murió en esta última.

<sup>3</sup> Audio 02, canto de lobos en voz de Tipa María, en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

estás filmando, esos cantos que estoy enseñando nadie más los sabe [...] (entrevista a Tipa María, Gareno, 30 de enero de 2020, cursivas propias).

El mito que cuenta Tipa realmente continua; resumiendo, Tipa termina narrando que el lobo de agua envolvió pescado dentro de hojas, tipo *maito*,<sup>4</sup> para que el hombre cazador lo llevara a su casa y compartiera con toda su familia; el cazador pensó que era poca comida, pero al llegar a su casa y abrir las hojas en compañía de su familia parecía que el pescado se hubiera “aumentado”, toda la familia comió hasta la saciedad de la provisión que el lobo de agua entregó al cazador.

En el mito, el lobo de agua o nutria enseña el canto al cazador y, además, por medio del canto le enseña los nombres de los peces, los que debía comer y los que no. El canto waorani nombra, explica y ordena el mundo; transmite un conocimiento cotidiano y práctico, enseña una forma particular de vivir.

### 3.2. El canto actualiza el tiempo mítico

Cómo van a cacería, cómo van a la selva, cómo traen, cómo se cocina,  
cómo se prepara, cómo dan chicha y cómo se toma el agua,  
eso nosotros dirigimos el canto, así se canta.  
— Wiña Boyotai

Todos mis interlocutores concuerdan con que los cantos se aprenden de los antepasados, generalmente mencionan a sus abuelos como los maestros del canto: “Nuestros abuelos enseñaron, ahora estamos repitiendo los mismos cantos que los antiguos cantaron” (entrevista a Wiña, Konipare, 7 de febrero de 2020). Los waorani pueden especificar con exactitud de quién aprendieron los cantos y aunque todas las personas pueden cantar, se sabe quiénes son los mejores cantantes. Muchas veces, al compartir con los waorani mi interés por su canto, me aconsejaban dirigirme a personas que consideraban buenas cantantes, referenciándolas como personas que “tienen sus cantos”. Todos los waorani pueden cantar, no es una actividad

---

<sup>4</sup> *Maito*, en quechua significa envuelto y hace referencia a una comida que es cocinada dentro de hojas



exclusiva y no hay un reconocimiento oficial, sin embargo, se sabe quiénes son los que mejor cantan, y esto da prestigio social.

Aunque la mayoría de cantos han sido enseñados por los abuelos, durante mi trabajo de campo encontré algunas situaciones en las que se producen cantos de autoría propia: 1) cantos descriptivos cantados por el cazador para narrar cómo se desarrolló una cacería; 2) cantos de poder cantados por un soñador que tuvo una pesadilla y quiere espantar el mal sueño; 3) cantos de despedida, creados por quien sabe que está próximo a la muerte;<sup>5</sup> 4) cantos biográficos creados para contar cómo fue la forma de vivir de un familiar; 5) cantos que se entregan como regalos a los anfitriones de las fiestas, estos cantos son creados por los invitados y sirven para que el anfitrión conozca la percepción que tienen los invitados sobre la fiesta que ha ofrecido.<sup>6</sup>

Traduciendo con Ehuenguime los cantos que previamente había grabado con las abuelas Obe, Wiña y Dayo, algunas veces Ehuenguime los reconocía y empezaba a cantarlos junto con la grabación; Ehuenguime sentía mucho gusto al escuchar los registros sonoros independiente de quien fuera el intérprete y mostraba mayor complacencia cuando los reconocía y podía seguir la pista. La explicación a este reconocimiento es que algunos cantos que cantaron las abuelas interlocutoras, Ehuenguime los aprendió al escucharlos de su madre Ompode Nihua Kipa.<sup>7</sup>

La mayoría de cantos waorani se aprenden y se transmiten de manera generacional, los cantos que los waorani cantan hoy son cantos que resuenan desde el principio de los tiempos, el mito como tiempo inicial y fundador se expresa y se vive en el canto. Tania Lima (1996) por medio de la cacería de cerdos en el pueblo tupí juruna explica el perspectivismo amazónico y

---

<sup>5</sup> Por ejemplo, el siguiente canto es cantado por Tipa María, pero fue compuesto por su prima más amada quien murió hace aproximadamente 20 años. Tres meses antes de morir la prima de mi interlocutora empezó a cantar: “*Eee eee eeee, he pasado día y día, he ido por todo camino; he ido por el camino donde descansan los jaguares, los jaguares respiran y andan por el monte; nosotros estamos caminando por el mismo camino por el que humanos y animales respiran; he pasado día y día, me iré por la tarde de sol; cuando yo esté caminando por última vez, mi pie han de ver, mi pie va a dejar mancha; mi huella será recuerdo y de este canto todos se acordarán eee eee eee keuu*”. Audio 03, voz Tipa María en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani> y canto que enmarca la escena final del documental *Sonidos de Jaguar*.

<sup>6</sup> Por ejemplo, Gaya menciona: “Fiesta de qué es, qué tiene, chicha de yuca o de chonta, chicha de maduro, plátano, o de maíz, o de maní, el dueño de la fiesta es pongamos cuerpo grande, gorda, flaca... entonces tengo que darme viendo para dar canción”, y al escuchar los cantos, los anfitriones piensan: “¡Ah, así ha sido!”.

<sup>7</sup> En los tiempos de violencia al interior de los grupos waorani, por la década de los años 50, un grupo enemigo atacó y asesinó a varios integrantes del grupo de Ompode, entre ellos a su padre. Ompode fue secuestrada para ser esposa de Minkaye Enqueri, uno de los integrantes del grupo atacante.

permite entender que el tiempo histórico del cazador juruna es el mismo tiempo mítico. “La caza [de cerdos] cuenta lo que ya ha pasado mañana” (Lima 1996, 41, traducción propia); según este trabajo, se puede entender que en la Amazonía el tiempo del mito y el de las relaciones ordinarias coexisten y se reflejan de forma paralela; la concepción del tiempo amazónico difiere de la concepción positivista occidental en el que hay un pasado, un presente y un futuro ubicados progresivamente sobre una misma línea recta.

La abuela Wiña, mientras me contaba historias del tiempo mítico que ella describe como aquel en el que animales y humanos vivían juntos, menciona que estas historias tienen repercusión en el futuro: “Estamos contando historia, para futuro va a servir para algunas épocas que van a pasar” (entrevista, Konipare, 7 de febrero de 2020). Así como el pasado, el futuro y el presente del cazador juruna existen paralelamente, en el caso waorani el mito se reproduce de forma paralela a la realidad sensible del waorani.

Al cantar, el presente y el mito se afectan y se construyen simultáneamente. En relación al pueblo pintupi australiano, Ingold (2000, 57, Traducción propia) menciona que: “El mundo fue creado en el Sueño, pero el Soñar es transhistórico, no prehistórico. Los eventos del Sueño, aunque ocurrieron en lugares particulares, son ellos mismos atemporales, cada uno estirado para abarcar una eternidad”. De igual manera, los cantos waorani nacen en un tiempo mítico que es actualizado en el canto del presente. No se trata de una memoria que se jala del pasado al presente sino de un tiempo mítico que se reproduce en el ahora.

Para Ingold (2000, 57, Traducción propia) el canto es una forma de habitar el mundo: “El canto, la narración de cuentos y la narración de mitos [...] equivalen no a una representación metafórica del mundo, sino a una forma de participación poética” que, así como la cacería, “implican el mismo compromiso atento con el medio ambiente, y la misma búsqueda exploratoria del conocimiento” (Ibíd.). El canto waorani construye a las personas porque al cantar incorporan una forma mítica de conocimiento y de existencia, pero al mismo tiempo, los cantantes crean el mundo que mencionan en su interacción práctica con su entorno cotidiano.

### 3.3. El canto como participación sensible en el mundo

Durante mi trabajo de campo registré aproximadamente 120 cantos, la mayoría de ellos con gran belleza poética explican y transmiten la forma de vivir de los waorani. Presento en este apartado tres cantos:

Canto 1<sup>8</sup>:

Cuando viene lluvia, ese día los riachuelos y ríos se crecen, las hojas se mueven, es difícil salir, hace frío para salir, pero es bueno salir a recoger pescado, entonces el pescado sale en la esquina y es bueno para pescarlo, especialmente las mujeres lo pescan (conversación personal con Wiña, Konipare, 16 de marzo de 2020).

La canción es un poema sensorial, nos sumerge en un escenario lluvioso, nos lleva a sentir el efecto de la lluvia en las aguas abundantes que corren por la tierra, en el movimiento que causa la lluvia o el viento sobre las hojas de los árboles y en el frío que se siente en el cuerpo. Sin embargo, más allá de esta imagen poética del bosque, la canción enseña que cuando llueve los peces pequeños llenan las orillas de los ríos y que por lo tanto es un momento apropiado para que las mujeres salgan a pescarlos, sin dejarse desanimar por el clima lluvioso. Para los waorani, el pescado pequeño está enlazado a una dieta tradicional que garantiza la buena memoria: “Sólo pescados chiquitos para no olvidar las cosas, así dijeron los antiguos, así tú tienes que pensar, no comas para no olvidar los cantos y los cuentos, yo nunca he comido de eso y por eso yo canto aún” (entrevista a Wiña, Konipare, 7 de febrero de 2020).

Canto 2<sup>9</sup>:

Cuando tú caminas en las pambas [camino plano], ahí vas a encontrar una quebrada, ¡qué linda para tomar chicha!, ¡qué lindo para tomar chicha sentados! (conversación personal con Obe Deyeka, Konipare, 5 de marzo de 2020).

---

<sup>8</sup> Audio 04, voz Wiña en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

<sup>9</sup> Audio 05, voz Obe en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

Este canto poético enseña a la persona waorani una forma de relacionarse con el entorno basada en el placer de la belleza y el confort del lugar. Recrea una escena que transmite completo bienestar: encontrar una quebrada para preparar chicha y descansar en medio de una caminata por la selva. Al traducir este canto, Ehuenguime rememora lo que su mamá decía en relación a la misma escena que describe la canción: “Mi mamá dice que caminar es como viento, encontrarse con agua que está ahí, mezclar [chicha] y calmar el corazón” (conversación personal, Gareno, 19 de marzo de 2020). Con estas palabras Ehuenguime describe la forma en la que él siente la canción.

Canto 3<sup>10</sup>:

El vuelo de los papagayos [*mintá*], de extremo a extremo se topan y vuelan juntos, los papagayos se juntan, las alas se topan y se van volando de extremo a extremo (entrevista a Wiña, Konipare, 8 de febrero de 2020).

Al terminar de cantar Wiña explica: “Como cruzan los guacamayos [*ewe*] y los papagayos [*mintá*] así mismo estamos cruzando nosotros” (entrevista, Konipare, 8 de febrero de 2020). La canción establece una semejanza entre el comportamiento social de los pájaros y los waorani. Con la forma de vuelo de los papagayos se describen los movimientos, los tránsitos y las intersecciones de la vida waorani. “*Mintá* y el papagayo y guacamayo cuando vienen, se topan, “*eee*”, se van no más, a lugar desconocido, lugar que no tiene paradero se van, se van a otro extremo” (entrevista, Konipare, 8 de febrero de 2020). El sonido “*eee*” hace parte del ritmo característico de las canciones *tore*. Tanto aves como waorani vienen de lugares lejanos, se encuentran y comparten con gozo por un tiempo limitado, este encuentro es descrito en la canción poéticamente como un roce entre las alas de las aves y en la explicación que da Wiña como un canto de ritmo *tore*, finalmente tanto las aves como los humanos se separan para tomar caminos distintos. En esta canción, el canto waorani es un roce de las alas, en el sentido de que es un punto de intersección en el que las vidas de los distintos seres se cruzan y se tejen para volver a separarse.

---

<sup>10</sup> Audio 06, voz Wiña en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

Los cantos que he expuesto apelan a una sensorialidad poética, el primer canto expone un hacer práctico dentro de una imagen poética de la selva, el segundo canto expone una forma de relacionarse con el entorno desde la sensación de bienestar y el tercero, expone una similitud entre la existencia humana y no humana, en este caso con las aves. Ingold (2000) describe como ecología sensible al tipo de conocimiento que proviene de la percepción atenta y el desenvolvimiento práctico en un entorno particular. El canto waorani habla del conocimiento sensible que este pueblo ha desarrollado por medio del compromiso perceptivo con el mundo que habita en compañía de otros seres.

### 3.4. Instrucciones para cantar: “Pensar bien en corazón y mente” – Cantar es un camino

Los pájaros también tienen su corazón para amar y volar juntos [...] Los pájaros también como humanos piensan, hay que ser como *tepeñaki*, de mañanita hay que cantar, el *tepeñaki* piensa y canta de mañanita [...] alegremente. Antes de cantar piensa de cabeza y corazón y ahí sí comienza a cantar, primero respira por nariz y después piensa en corazón y mente (conversación personal con Wiña, Konipare, 16 de marzo de 2020).

La abuela Wiña explica que para cantar es necesario pensar en (y con) el corazón y la mente. Cantar de la forma correcta implica tener un entendimiento específico. “Tengo mi corazón y mente para cantar [...] hay que primero volver a *entender* en el corazón y la mente,” (conversación personal con Wiña, Konipare, 16 de marzo de 2020). El entendimiento hace referencia a una capacidad que va más allá de la mente, también opera en el corazón, el entender es una facultad corpórea que conlleva un hacer práctico en el mundo. Además, entender y pensar son facultades que los waorani comparten con los no humanos, como en este caso, se comparten con el pájaro *tepeñaki*, quien es referenciado como ejemplo de la forma correcta en que se debe cantar.

Cantar es transitar un camino, implica movimiento. Wiña canta:<sup>11</sup> “Las abuelas *cantaban*, *hacían*, entonces yo igual estoy *yendo* el *mismo camino*, sin cambio, estoy *yendo* ahí, ellos dejaron las *huellas*, y estoy lista para dejar las huellas para que [otros] puedan *seguir*”

---

<sup>11</sup> Audio 07, voz Wiña en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

(entrevista, Konipare, 7 de febrero de 2020, cursivas propias). Para entender el movimiento en el canto waorani, retomo a Ingold (2000) y el caso de los pintupi de Australia Occidental, para quienes el paisaje fue formado por las diversas actividades que hicieron los seres ancestrales en el tiempo del Sueño, el cual puede ser equiparado al tiempo mítico waorani, los ancestros pintupi “se metamorfosearon en las formas del paisaje” (Ingold 2000, 53, Traducción propia), por lo tanto, los ancestros son el paisaje pintupi. Al desplegar su existencia cotidiana en la tierra recorrida y creada por los antepasados, los pintupi “replican el movimiento creativo original de los seres ancestrales, inscribiendo sus propias identidades en la tierra a medida que avanzan” (Ibíd.). Al cantar, los waorani pisan las huellas de los ancestros e inscriben la identidad propia como una huella para las nuevas generaciones. Cantar es caminar las huellas de los abuelos, “ellos dejaron las *huellas*”, pero al mismo tiempo, cantar es construir la huella propia, “dejar las huellas para que puedan *seguir*”.

“Los abuelos como *hicieron*, como *cantaron*, tú estás *pensando igual* que tu abuelo, tienes que *seguir* como tu abuelo” (canto en conversación personal con Wiña, Konipare, 23 de marzo de 2020, cursivas propias). Cantar, hacer, pensar y seguir no son cosas distintas. El entendimiento específico que Wiña menciona que se debe tener al cantar significa entender como experiencia corpórea, práctica y cotidiana la forma de vida de los ancestros. El buen canto es el que incorpora el mito en la vida práctica cotidiana, el que actualiza en este presente las huellas de los ancestros.

### **3.5. Canto y Cacería**

#### **3.5.1. El canto se come - El canto de los cazadores**

En los relatos sobre los cazadores y el canto, los waorani recurrentemente rememoran la imagen del cazador que llega a su casa cargado de carne de monte, la entrega a su mujer y mientras ella la prepara, él recostado en la hamaca canta. “Ahí acordamos canción, cómo yo maté al mono, cómo traje carne, pesado carne, tanta loma, subir bajar, y tanto estero, y una parte plana, una parte fina, ¡ayayay dolor de pies!” (conversación personal con Gaya, Konipare, 26 de febrero de 2020). El cazador descansando en su hamaca canta para su grupo familiar el relato de lo que fue su cacería y su viaje; las partes de la selva que recorrió, las peripecias del viaje y cómo obtuvo la comida. El cazador proveer la carne junto a la canción

que enseña cómo se cazó la presa, de esta manera, comer no se refiere únicamente al acto de tragar un alimento, sino que también implica conocer la historia de cómo se obtuvo ese alimento. “Todo completo, feliz en la casa el hombre debe pensar idea de él, entonces más bonito para entregar canción, carne y canción” (conversación personal con Gaya, Konipare, 26 de febrero de 2020).

El canto del cazador cuenta una experiencia biográfica y al mismo tiempo narra una cartografía de la selva. Cada cazador escogerá qué contar en su canto, por lo tanto, cantar la experiencia tiene un alto componente creativo. El canto del cazador dota a la comida de múltiples dimensiones simbólicas; la comida se transforma en la experiencia sensible que atravesó el cazador para obtenerla y esta experiencia se vuelve memoria colectiva. El waorani se alimenta de carne y canciones. El canto del cazador transforma la comida en conocimiento.

### **3.5.2. El canto y la cacería de monos – Transmisión de conocimiento**

Las siguientes cuatro canciones son cantadas por Gaya y todas hacen referencia a la cacería de monos. En ellas se plasma la profunda observación y el conocimiento de la vida de los monos. A excepción de la primera y la cuarta, las canciones no fueron cantadas el mismo día y en el orden que las expongo, las he colocado en el siguiente orden intentando armar una secuencia del proceso de cacería.

Canción 1<sup>12</sup>: “Pon flecha con veneno, cerbatana pone a soplar, flecha va a picar con veneno en el pecho del mono, entonces por ahí va cayendo, otro tiro más, flecha, más flecha, mono por ahí ha pinchado, por ahí caen, soplar poner algodón en flecha y meter de este hueco de cerbatana, pone y sopla y ya está” (entrevista a Gaya, Konipare, 15 de marzo de 2020).

Canción 2<sup>13</sup>: “Mono va saltando rama, va saltando rápido, el cazador también tiene que ganarle al mono para matarlo, tiene que correr saltando, aunque hay palizada, pero tiene que

---

<sup>12</sup> Audio 08, voz Gaya en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

<sup>13</sup> Audio 09, voz Gaya en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

correr saltando encima de rama, árboles, correr a distancia para ganar flecha, matar a mono” (conversación personal con Gaya, Konipare, 26 de febrero de 2020).

Canción 3: “Las familias a veces están juntas unidas y muy cerca, igual los monos están juntos unidos donde hay árboles grandes cuando llueve, unidos para morir” (entrevista a Gaya, Konipare, 30 de marzo de 2020).

Canción 4<sup>14</sup>: “Todos los monos que hay colgaditos encima del árbol, ya van abajo, ya matan todos envenenados con flecha caen abajo, ya mata el hombre, todo cae, y full mono hay que amarrar para cargar y traer a casa para ahumar la carne” (entrevista a Gaya, Konipare, 15 de marzo de 2020).

Las canciones mencionadas explican desde la flecha que matará al mono hasta la forma en que será cocinada su carne. El mundo de la cacería es el de la alimentación. La primera canción enseña la forma de usar la cerbatana y las flechas, y además señala el pecho del mono como la parte del cuerpo a la que el cazador debe disparar. La segunda canción enseña al cazador que para cazar al mono debe ser como el mono, sólo si adquiere las habilidades corporales del mono logrará atraparlo. La tercera canción enseña que cuando llueve es más fácil cazar los monos ya que estos al igual que los humanos, se encontrarán resguardándose en manada y no estarán saltando de rama en rama. Y la cuarta canción devela que la obtención de alimento es el propósito de todo el proceso de cacería de monos, además explica que ahumar<sup>15</sup> es la forma en la que debe ser preparada la carne.

El canto waorani transmite conocimiento de cómo interactuar y relacionarse con el entorno. Este conocimiento es relacional, está tejido y entrelazado; un canto lleva a otro, cada canto explica una parte de un proceso mayor. Sucedió muchas veces que los interlocutores me explicaban un canto por medio de otro y así sucesivamente. Muchos cantos se cantan antes,

---

<sup>14</sup> Audio 10, voz Gaya en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

<sup>15</sup> Mientras mis anfitriones en Konipare no ahumaban la carne (en parte por el uso de la nevera), mis anfitriones en Dayuno sí lo hacían, para estos últimos resultaba casi inconcebible que sus familiares de Konipare no hicieran el proceso de ahumado, ya que éste permite conservar la carne en óptimas condiciones por muchos días.



durante o después de hacer una actividad; el canto está de manera fluida y espontánea con la vida porque es parte constitutiva de la misma. El canto waorani explica el mundo y sus procesos, pero también se anticipa a estos; ordena y crea el mundo antes de que suceda.

### **3.5.3. Mímesis sonora, un arriba y el abajo**

Traer cerbatana para matar, comer ave, por allá arriba está.

—Gaya Nenquimo

Es impresionante la capacidad que tienen los cazadores waorani para imitar los sonidos de los seres con los que comparten la existencia en la selva. La mayoría de veces que pregunté a mis interlocutores por los cantos de los diferentes animales me respondieron imitando sus sonidos, por lo tanto, en el mundo waorani la mimesis sonora entra en la categoría del canto. Brabec De Mori y Seeger (2013, 278, traducción propia) describen la mimesis como “herramienta para definir y demoler la alteridad. Un cantante ritual indígena [...] crea una copia de un árbol o de un pecarí al ‘cantar para que sea’”. Al imitar el sonido, el cazador se transforma en el animal que imita, el cazador se convierte en uno igual al otro, atrae al otro y lo convierte en presa, la presa cae en la trampa de otra especie que está imitando su propia voz.

Mientras la mimesis de los sonidos de los animales que habitan la tierra como el tapir o danta, la huangana, la guatusa, el guatín, la guanta, el jaguar, o el venado, es parte esencial del conocimiento de la selva, de la riqueza sensorial de las narraciones orales y de la experiencia corporal; la mimesis de los sonidos de los animales que habitan el cielo o las copas de los árboles, como lo son las aves y los micos, es estrategia performática que utiliza el cazador para alimentarse. “Yo tengo que invitar, silbar, que venga, matar para coger comer [...] personas llamamos y viene el animal, corre a acercarse [...] se acerca a rama, ahí se acerca, entonces persona ya va cazando, con flecha, cerbatana” (recorrido con cámara por la selva, Gaya Nenquimo, Dayuno, 18 de marzo de 2020).

Los animales que habitan la tierra se cazan caminando la tierra y no es necesario imitar sus sonidos para atraerlos. Por ejemplo, en relación a la huangana Gaya menciona: “sólo se camina y se encuentra” (entrevista, Konipare, 15 de marzo). Para cazar los animales de la

tierra es posible que el cazador cante cantos de poder para atraerlos,<sup>16</sup> se guíe por las huellas, por los sonidos que hacen los animales mientras comen,<sup>17</sup> o reciba ayuda de alguna ave que por medio de su canto le avise si desde lo alto se ve una posible presa.<sup>18</sup>

En la mimesis sonora, la escucha viene antes de la imitación, el cazador waorani imita el sonido que escucha. “Oír, oír, hay que escuchar animal” (recorrido con cámara por la selva, Gaya Nenquimo, Dayuno, 18 de marzo de 2020), al escuchar el cazador aprende e imita. “Cuando está *sonando* mono, yo también tengo que *silbar*, como tal *gritó* mono, así: ‘aaaaa yop yop yop’ [Gaya imita al mono],<sup>19</sup> oyendo esto, [mono] viene” (recorrido con cámara por la selva, Gaya Nenquimo, Dayuno, 18 de marzo de 2020, cursivas propias). El engaño que crea la performance sonora se mantiene hasta que la posible presa descubre visualmente cuál es la fuente sonora, el cazador debe matarlo antes de que esto suceda y la presa pueda escapar.

La mimesis posibilita al cazador comerse los monos y las aves. La mimesis es una sinfonía de depredación que une el arriba y el abajo de la selva. Un canto que empieza arriba encuentra su respuesta abajo y en una cadencia rítmica se van acortando las distancias que los separan, hasta lograr que los animales que están arriba caiga en la tierra. Para la presa, la mimesis sonora establece una línea cuyos dos extremos son la vida y la muerte, a medida que el cazador y la presa cantan la línea se acorta y desaparece cuando los dos puntos se encuentran. “Ya mata con flecha, tucán ya ‘aww’ [expresión de dolor] *abajo*, muere tucán, entonces esta carne para llevar a casa, para la familia, para comer” (entrevista a Gaya, Konipare, 15 de marzo, cursivas propias).

---

<sup>16</sup> Por ejemplo, las canciones con ritmo *yowe* que son explicadas en el apartado: *Yowe* - “*Tampete veve yowe*”.

<sup>17</sup> Por ejemplo, al comer pepas de coco las manadas de huanganas hacen un sonido tan fuerte que permite al cazador ubicarlas a gran distancia.

<sup>18</sup> Algunas aves como: *wiñenta*, *carpintero*, *cangao*, *caigo* y *emencare* ayudan al cazador a cazar a los animales de la tierra. “Desde arriba [el pájaro *cangao*] ve hacia abajo, algún animal por ahí camina, grita duro: “Quququ” [[imita sonido de pájaro *cangao*]; ¿será huangana, tigre, venado o tapir?, desde la rama se ve abajo el suelo, [el pájaro] grita duro voz” (Gaya). El canto de los pájaros direcciona la caminata del cazador. “Tin tin tin” [imita sonido de ave] suena, entonces nosotros waorani escuchamos, “ahh!, algo está ahí” oímos ya, entonces seguro está ahí en este camino para encontrar carne, seguro, para coger, matar” (Gaya). Al escuchar el sonido de alguna de las aves que Gaya llama “la policía de la selva para coger carne”, el cazador direcciona su recorrido, “oyendo esto, ya nosotros hay que ver ojo, ahí está carne”.

<sup>19</sup> Audio 11, voz del mono en Gaya, en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

### 3.6. *Amotamini* y sus ritmos

*Amotamini* significa canción, hace referencia a las canciones de manera general, todas las canciones independiente del ritmo que tengan son *amotamini*<sup>20</sup>. Los ritmos de los cantos waorani que pude diferenciar y registrar son: *tore*, *yowe*, *kayawe* y *erire*, los cuales muchas veces se cantan mezclados. Generalmente todas las canciones antes de empezar el verso, tienen una introducción en la que se nombra de manera repetida el ritmo que se va a cantar.

#### 3.6.1. *Tore*: eee eee eee

La abuela Dayo dice: “*Tore es eee eee eee*” (conversación personal, Dayuno, 2 de abril de 2020) y la abuela Wiña explica el ritmo *tore* de la siguiente manera: “Mi papá se llamaba Boyetai, está muerto; mis abuelos antepasados se han llamado Wuanwua y Wuareka, eran antiguos” (entrevista, Konipare, 7 de febrero de 2020), Wiña para de hablar y canta *tore*: “Mis abuelos se murieron y dejaron las huellas, yo el mismo camino iré igualito que ellos, dejando las huellas, *eee eee eee keuu*”<sup>21</sup> (entrevista, Konipare, 7 de febrero de 2020), finaliza la canción y continua:

Ahorita ya canté, así los que me enseñaron murieron, ahora estoy yo haciendo, tú también tienes que cantar y seguir canciones. Cuando *tú cantas “eee eee” pensarás* mucho en tu corazón y en tu mente que estás *cantando el canto de los antepasados*, mis abuelos y otros cantaban, *el mismo canto estoy cantando aquí*, sin olvidar, por eso estoy cantando (entrevista a Wiña, Konipare, 7 de febrero de 2020, cursivas propias).

La explicación de Dayo y de Wiña se complementan, la primera explicación es técnica y la segunda es simbólica. Dayo permite entender que las canciones *tore* son aquellas que estructuralmente empiezan y terminan con el sonido *eee eeee eee*, y Wiña permite entender la profundidad simbólica y el significado cultural que tiene este canto. El sonido *eee eee eee*

---

<sup>20</sup> En el mito del canto waorani que referencian los autores Ima y Baihua (2014), se describe *amotamini* como uno de los cuatro ritmos que el hombre nutria aprendió de los sonidos del bosque.

<sup>21</sup> Audio 12, voz Wiña en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

característico de las *amotamini tore* además de diferenciar un ritmo particular, actualiza en este ahora la experiencia de los ancestros. En relación al pueblo tupi guaraní, Ferraz (2019, 359, traducción propia) menciona que los cantos son recibidos de los ancestros durante el sueño, “los guaraní presentan el punto de vista de los propietarios, los *jara*, los espíritus y los antepasados, en la voz de los *karái*, los sabios ancianos, padres y madres de pueblos enteros”. Para el caso waorani, cuando se canta *eee* se confirma que los cantos *tore* son recibidos de sus antepasados. *Eee eee eeee* es un sonido huella dejado por los ancestros. En su explicación del ritmo *tore*, la abuela Wiña, lo primero que hace es introducir con nombres propios a tres de sus antepasados, luego explica que los antepasados dejan huellas que se deben seguir. Cantar *tore eee* es caminar el camino de los abuelos, incorporar en este ahora su forma de vivir.

### **3.6.2. Yowe - *Tampete veve yowe* [córtale y chúpale]. Atraer o alejar huanganas**

En waotededo, *yowe* significa uva y también es el nombre que recibe uno de los ritmos del canto waorani. El canto performático *yowe* es utilizado para comunicarse con las huanganas [*ore*] también conocidas como pecaríes, logrando manipular la agencia de las mismas. “*Yowe* es sólo para huangana, ese canto es sólo para huangana, nada más” (conversación familiar con Wiña, Konipare, 11 de febrero de 2020). El poder de este canto reside en dos tipos de afección: 1) hechizar a las huanganas para poder cazarlas y 2) advertir a las huanganas de las intenciones de un cazador, para que éstas puedan huir y la cacería sea arruinada.

En relación al primer tipo de afección, se canta *yowe* para atraer a las huanganas. “El huangana se va adentro, huye, y cuando tú cantas *yowe*, el huangana viene, cuando no cantas *yowe* no viene, huangana *escucha la canción* y se acerca, entonces podemos matarle para comer” (conversación familiar con Wiña, Konipare, 11 de febrero de 2020, cursivas propias). *Yowe* está dirigido principalmente a la cacería de huanganas jóvenes. “*Tampete veve yowe* [córtale y chúpale] es canto para guangana maltón” (entrevista a Gaya, Konipare, 30 de marzo de 2020). Lo ideal para los waorani es cazar a las huanganas más jóvenes porque su carne es mejor que la de las huanganas viejas. Hay una relación de similitud entre las uvas *yowe* y las huanganas jóvenes, ambas son jugosas, suaves y ricas. Al cantar *yowe* [uva] se atrae a las huanganas más carnosas y grasosas. Las cualidades compartidas entre la uva y la guangana joven generan mediante el canto un poder de atracción que permite al cazador atraparlas.

Wiña canta: “*Tampete veve yowe, wedo waavii yowe* [la uva se madura y se queda pegada]” (entrevista, Konipare, 8 de febrero de 2020). En esta canción las uvas están tan jugosas que la pulpa se queda pegada en los dedos de las manos.

Igual como la uva, uva tiene una pepita, usted coge y pela cascara, dentro está gordo, bien gordo, ¿quiere chupar? Chupa, ¡ufff dulce! entonces como uva igual *así mismo* huangana, un grupo de huangana es pura mantecote, manteca [...] Hay diferentes manadas de huanganas, hay carne que no tiene manteca [...] otros grupos son de huangana puro manteca, así quemar, pelar machete, se abre, ¡uwww manteca! Cuando cocina ¡uuu riquísima carne, pura mantecota! (conversación familiar con Gaya, Konipare, 8 de febrero de 2020).

Esta sensación de tener las manos llenas de abundancia fresca y jugosa Gaya la explica con la expresión: “*aiapakabo, aiapakabo, yari yari ke*, [brillante, brillante, brilla como manteca, puro mantecote]” (conversación familiar con Gaya, Konipare, 8 de febrero de 2020) y dice esto mientras me señala sus manos como si estuvieran brillando de grasa. Tanto las uvas como las huanganas jóvenes producen la sensación *aiapakabo*, la cual no es exclusiva para la comida, sino que también se utiliza en otros contextos que expresar confort, gusto y complacencia, por ejemplo, el llevarse bien con la pareja. Las huanganas producen *aiapakabo*, una sensación corpórea que expresa bienestar.

Las huanganas son animales que andan en grandes manadas, así como los racimos repletos de uvas. Tanto la uva como la huangana son una abundancia que se comparte con muchos. “Un racimo de uva, hay tanto, a usted le gusta, a cualquiera, usted coge y chupa, yo cojo y chupo, usted mira y también coge y chupa y otra persona también lo mismo, así mismo el huangana” (conversación personal con Gaya, Dayuno, 10 de marzo de 2020). De hecho, para el caso de las huanganas es común que la cacería se realice en grupo porque estos animales viven en manadas de a cientos. Las huanganas representan la abundancia de la selva, entre más cazadores hayan más huanganas serán cazadas, son un racimo del que todos pueden acercarse a comer, hay suficiente. Gaya explica que cuando un cazador escucha el fuerte sonido que hacen las huanganas al comer coco, dice: “!Ahhh!, tengo que avisar a mis compañeros que vienen atrás”, yo corro a gritar: “!ohhh, ya viene, huangana está aquí!”, entonces tenemos que

ir a matar, coger huangana, son de un grupo bastante, 300 o 500 huanganas” (conversación personal, Dayuno, 10 de marzo de 2020).

Muchas veces, el canto *yowe* produce que las huanganas viejas en alianza con el cazador traicionen a las huanganas jóvenes. “*Wengo ingo yowe*, los antiguos dicen que cuando cantan así, los viejos huanganas son los que guían y traen cerca a las comunidades para que puedan matar a los jóvenes” (entrevista a Wiña, Konipare, 8 de febrero de 2020). Esta manipulación que menciona Wiña se puede entender en la escena que recrea Gaya: “Mamá por aquí se esconde, mamá cruza así entre guanganas grandes y por ahí se pierde, atrás queda el *guaguito*,<sup>22</sup> llora por la mamá” (entrevista, Konipare, 12 de marzo de 2020). En relación al pueblo tupí juruna, Lima (1996) también menciona este tipo de alianzas entre humanos y cerdos, en este caso la alianza se da en el sueño del chamán humano, éste y el chamán cerdo acuerdan la cacería, el chamán cerdo opera como ayudante del chamán humano. En el caso waorani, el canto *yowe* produce alianza y complicidad entre las huanganas viejas y el cazador, las huanganas viejas operan como ayudantes del cazador que canta.

En relación al segundo tipo de afección, el canto *yowe* avisa a las huanganas que serán cazadas, ellas huyen y se arruina la cacería prevista. Gaya recrea una escena en la que un cazador encuentra una manada de huanganas pero decide no cazarlas porque está próximo el anochecer, el cazador teme regresar a su casa de noche cargado de carne y decide efectuar la cacería de huanganas en la madrugada del día siguiente; otro waorani al enterarse de esta situación canta avisando a las huanganas del plan que tiene el cazador. “Waorani canta trampano para que no mate waorani, hombre que no vaya a matar huangana; huangana ya se ha largado de noche, más lejos, y este joven waorani no ha podido coger y regresa vacío” (recorrido con cámara por la selva, Gaya Nenquimo, Dayuno, 18 de marzo de 2020). La huangana es un animal diurno, sin embargo, al ser avisada por medio del canto *yowe*, en la noche se desplaza para huir del cazador. “Waorani de mañana corre a matar, pero no hay, sólo huella no más ha encontrado” (entrevista a Gaya, Konipare, 12 de marzo de 2020). No sólo los hombres cantan para arruinar la cacería de un cazador, en los relatos del canto *yowe* se menciona con frecuencia a las mujeres como cantantes.

---

<sup>22</sup> *Guagua* es palabra quichua para referirse a los niños. *Guaguito* es un diminutivo.

El canto *yowe* es un canto performático de comunicación interespecífica, comunica a los waorani con las huanganas, ya sea que en esta comunicación se busque engañarlas, generando muchas veces traiciones al interior de las manadas; o se busque ponerlas en aviso de una posible cacería, salvándoles la vida y colocando en este caso una trampa al cazador. El carácter performático de las canciones *yowe* reside en el poder de afectar los sucesos del mundo a través de la comunicación con las huanganas.

### 3.6.3. *Erire*. Canto de conquista

El viento cuando viene despeja y qué lindos árboles se asoman,  
y cuando viene el movimiento, qué lindas flores se asoman,  
y cuando viene alguna lluvia, qué lindos los pájaros de colores se asoman.  
— Obe Deyeka, canción ritmo *erire*<sup>23</sup>

“*Erire* es para pájaros” (conversación familiar, Konipare, 11 de febrero de 2020) dice Jaiko,<sup>24</sup> intentando traducir lo que me habla la abuela Wiña mientras está toda la familia reunida en la cocina y hablando al mismo tiempo. La traducción de Jaiko tiene dos sentidos: primero, el canto *erire* es un canto de conquista cantado por los hombres waorani dirigiéndose a las mujeres, en el cual, al mencionar las cualidades compartidas entre las aves y las mujeres, estas últimas se performan en pájaros; y segundo, el canto *erire* es un canto para la cacería de huanganas, cantado por todos los waorani, quienes se performan en pájaros que comerán uvas, es decir, comerán huanganas.

#### 3.6.3.1. *Erire*, conquista a las mujeres pájaro

*Erire* es para atraer muchos pájaros, de diferentes variedades,  
pájaros pequeños, hay saltarines, bangotingas...  
— Wiña Boyotai

---

<sup>23</sup> Audio 13, voz Obe en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

<sup>24</sup> Jaiko es hijo de Dayo y Cugui.

Cuando el canto *erire* es cantado por los hombres waorani, estos se dirigen a las mujeres nombrando aves. La abuela Obe canta: “Cuando le ves a una lora, me siento a verle a mi lora, lora ‘lararara’ [lora canta], ¡qué linda pluma, qué bellos colores, belleza de color!, lora se pone alegre; es lora, es guacamayo, papagayo, todo tipo de loros” (entrevista, Konipare, 3 de marzo de 2020).<sup>25</sup> Al traducir esta canción con Ehuenguime, él la reconoce y la canta junto a la grabación, me brinda su explicación:

Diferentes mujeres bellas cantan diferentes cantos, no cantan un sólo canto. [*Erire*] es dirigido a la lora, pero es símbolo que los hombres le cantan a las mujeres, por eso mencionan diferentes tipos de loros, los hombres encuentran diferentes mujeres: [...] altas, pequeñas, blanquitas, negritas, pelos zambos, sin zambos, largo, corto; diferentes pero bonitas, por eso los hombres dedicamos a cantar eso (conversación personal, Gareno, 28 de marzo de 2020).

*Erire* es principalmente un canto de fiesta que produce la conquista; es un canto que seduce, corteja y enamora, con un alto contenido de gozo y disfrute estético. Ehuenguime describe el canto *erire* como un “símbolo” porque al compartir la cualidad de la belleza, las aves son símbolos de las mujeres; *erire* exalta la belleza de la mujer waorani por medio de una analogía descriptiva con la belleza del ave. Cuando pregunto a la abuela Dayo por el canto *erire*, ella canta: “Sentado alzando la mano, hay que matar todos tipo de pájaros como: carpintero, picaflores, y otros pájaros más” (conversación personal, Dayuno, 6 de febrero de 2020).<sup>26</sup> Al compartir por medio del canto las cualidades del ave, las mujeres se performan en pájaros que serán cazados por el cazador cantante. Con el canto *erire* la conquista de mujeres waorani es una cacería de aves. En este canto, cazar y casar son sinónimos porque las mujeres son pájaros, la conquista amorosa es cacería.

### 3.6.3.2. Mezcla *erire-yowe*, ser pájaros y cazar huanganas

---

<sup>25</sup> Audio 14, voz Obe en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

<sup>26</sup> Audio 15, voz Dayo en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>



Es común que los ritmos *erire* y *yowe* sean mezclados en la misma canción, cuando esto sucede la canción va dirigida a cazar huanganas. Jaiko canta una pequeña frase: “*yowe erire vera yowe erire vera*” (conversación familiar, Konipare, 11 de febrero de 2020), para explicarme que *yowe* y *erire* “son lo mismo”, porque *erire* mezclado con *yowe*, así como *yowe* solo, son cantos de poder que permiten atrapar huanganas. Algunas veces se empieza la canción con un ritmo y se termina con otro, no hay un patrón específico para hacer la mezcla, la forma de mezclar los ritmos *erire* y *yowe* depende de la creatividad de cada cantante. En la siguiente canción Dayo empieza cantando *erire* y termina cantando *yowe*: “*Eri eri erire*, todos hay que volar juntos y traer uvas de largo o corto a la casa para comer y llevar muy despacio y muchas gentes visitarán *yowe yowe*” (conversación personal, Dayuno, 6 de febrero de 2020).<sup>27</sup> Al traducir, Ehuenguime explica que la canción significa “salir a matar huangana”. Esta canción está relacionada con una historia que me contó Cugui (esposo de Dayo), un día que suspendió sus labores en la selva porque le empezó a doler una cicatriz que una serpiente le había ocasionado 14 años atrás. Cugui le echó la culpa del dolor a que ese día estuvo mucho tiempo con los pies mojados. La apariencia de la cicatriz era la de una herida reciente con una costra negra. La historia que me contó es que momento después de cazar 25 huanganas, Cugui fue mordido por una serpiente venenosa, lo cual le ocasionó estar enfermo por un mes y quince días, además de guardar una dieta alimenticia para sanarse que prohibía comer huangana. Ni Cugui, ni ninguno de sus familiares que llevan la misma sangre<sup>28</sup> pudieron comer la abundante carne de huangana que él cazó, lo cual, así como dice la canción ocasionó que abundaran las visitas de familiares que se fueron llevando la carne.

La mezcla *erire-yowe* transmite a los waorani las cualidades de los pájaros y transmite a las huanganas las cualidades de las uvas. En relación a las transformaciones amazónicas, Ferraz (2019, 361, traducción propia) describe que la danza *xondaro* de los tupi guaraní es un espacio de relaciones de alteridad en la que los guaraní se relacionan con las cualidades de los pájaros, “para esta concepción bailar el pájaro no es imitarlo, comprensión que provendría de un pensamiento formado por una matriz representativa; por el contrario, bailar el pájaro es experimentar las características de su cuerpo, incorporar sus cualidades espirituales”. De igual manera al caso guaraní, los waorani en el canto y baile *erire* y *erire-yowe* se abren al

---

<sup>27</sup> Audio 16, voz Dayo en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

<sup>28</sup> Los únicos que pudieron comer huangana fueron Tage e Isabel, hijos adoptivos de Cugui y Dayo. Tage es quichua e Isabel es hija de Tipa María, hermana de Dayo.

conocimiento de las cualidades de la alteridad, en este caso los pájaros; incorporan la alteridad y se transforman en ella. “En las danzas del *xondaro* bailan los pájaros” (Ibíd.).

Una de las veces que pedí a la abuela Wiña que me explicara *erire*, se paró de la silla y me dirigió en un pequeño baile en círculos, momento que se llenó de risas, la abuela Wiña y yo bailábamos, y los demás presentes se animaban unos a otros para unirse al baile.

Enseñándome el baile, Wiña menciona: “Los pájaros se divierten volando en el aire, y usted tiene igual que dar la vuelta como los pájaros” (conversación familiar, Konipare, 11 de febrero de 2020). *Erire* es un canto que generalmente aparece ligado al baile grupal de las fiestas porque posibilita la cacería colectiva de huanganas. “*Erire* es netamente el canto mixto, hombres y mujeres, jóvenes y niños, todos bailando para dirigir a huangana” (entrevista a Ehuenguime, Gareno, 31 de marzo de 2020). Al bailar *erire* se es un pájaro que vuela, se baila dando vueltas, así como los pájaros lo hacen en el cielo.

Finalmente, *erire* y *erire-yowe*, son cantos performáticos que producen la cacería, sea de mujeres transformadas en pájaros o sea de huanganas transformadas en uvas, mediante cuerpos humanos transformados en aves. *Erire* y *erire-yowe* son cantos de poder que transfieren cualidades entre diferentes seres o alteridades, permitiendo la incorporación de las mismas.

#### **3.6.4. *Kayawe* – La voz de la alteridad**

*Kayawe* fue el ritmo que menos escuché durante mi estadía en campo y es el ritmo que se diferencia más fácil porque tiene un tiempo más rápido que los demás. La primera vez que lo escuché fue en la voz de Tipa María: “Fuerte y fuerte, una isla bonita, blanca y coloreada” (entrevista, Gareno, 30 de enero de 2020).<sup>29</sup> Al terminar de cantar Tipa María explica que la “huangana sube, se mete al barranco, da la vuelta, cruza, sube...”. La isla que menciona la canción es la manada de huanganas en movimiento y expresa lo difícil que puede resultar cazarlas. Tipa María dice que este canto se lo enseñó su padre Monka Irumenga “para que no

---

<sup>29</sup> Audio 17, voz Tipa María en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

puedan correr” las huanganas. El canto *kayawe*, así como los cantos *yowe* y *erire*, es un canto de poder que manipula la agencia de las huanganas y permite cazarlas.

Sin embargo, a excepción del canto que he mencionado, las otras veces que escuché *kayawe* correspondía a canciones cantadas por los waorani, pero cuya autoría es de los no humanos. *Kayawe* son cantos que los waorani han escuchado y aprendido de diversas alteridades. Por ejemplo, Obe canta la voz de la huangana: “En la loma vamos sin cansancio, fuertes y alegres, a los enemigos vemos atrás y nos reímos de ellos, huanganas se reúnen y duermen con las patas en el suelo” (entrevista, Konipare, 3 de marzo de 2020).<sup>30</sup> Desde la perspectiva de las huanganas, este canto devela la guerra latente que sostienen con los cazadores waorani y la capacidad que estos animales tienen para la alegría y la burla.

Gaya canta la voz del mono en ritmo *kayawe*: “El tortuga tiene su carapacho fuerte y duro, ni lanza ni flecha lo traspasan; yo también tengo duro y fuerte mi cuerpo y ni flecha pasará” (entrevista, Konipare, 12 de marzo de 2020).<sup>31</sup> Este es un canto performático que canta el mono para adquirir la dureza del cuerpo de la tortuga y de esta manera protegerse de las flechas de los cazadores. Desde la perspectiva del mono se entiende que los animales, así como los waorani cantan cantos de poder con los cuales transforman sus cuerpos al dotarlos de las propiedades de otros seres; los no humanos también hacen uso del canto para efectuar transformaciones en el mundo.

El canto *kayawe* replica la voz de los no humanos en la voz de los waorani. Ehuenguime escuchó cantar *kayawe* al jaguar y a la huangana por medio del chamán Kemperi: “El tigre ha sabido cantar el *kayawe*, al terminar dijo: 'Huangana ya está aquí, huangana va a cantar’” (entrevista, Garena, 31 de marzo de 2020). La antropóloga Jean Langdon (2015, 46) señala en relación a “los seres invisibles que se escuchan en los rituales de yajé” de los indígenas siona del Putumayo colombiano que “la adquisición del conocimiento chamánico se logra en parte al oír y aprender su lengua y cantos” (Ibíd., 47). En el caso waorani, el chamán waorani es el principal medio para escuchar y aprender los cantos de las diversas alteridades.

---

<sup>30</sup> Audio 18, canto de las huanganas en la voz de Obe, en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

<sup>31</sup> Audio 19, canto del mono en la voz de Gaya, en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

*Kayawe* es principalmente el canto de los no humanos, la voz de las alteridades. Estos cantos permiten al waorani conocer la perspectiva que tienen del mundo los otros seres, son cantos que permiten conocer cómo vive la alteridad desde su misma perspectiva. *Kayawe* brinda a los waorani el conocimiento de las dinámicas culturales y sociales de los otros seres.

### 3.7. Las huanganas en el canto waorani

La descripción de los ritmos del canto waorani posiciona a la huangana como uno de los no humanos fundamentales de esta cosmología. *Yowe* es específicamente para comunicarse con las huanganas; cuando *erire* es mezclado con *yowe* deja de ser un canto de conquista de mujeres y se vuelve un canto para cazar huanganas; y finalmente, *kayawe* es principalmente referenciado por mis interlocutores como cantos de autoría no humana, entre los cuales cantan las huanganas.

Establecer comunicación con las huanganas es uno de los mayores objetivos de los cantos performáticos waorani, pero además, las huanganas son animales que en su propio canto comparten los mismos ritmos del canto waorani. Obe menciona: “las huanganas sí cantan, *kayawe* y *erire*”, pero además me enseña una canción cantada por la huangana en ritmo *tore*:

*Eee eee eeee* todas las patas son ricas para alimentar, no tenemos frío, llueve, pero no tenemos frío, para casarnos no tenemos frontera, en el transcurso del camino tenemos guaguas, no vivimos en un solo sitio, las crías las tenemos mientras caminamos y seguimos caminando, me quieren cazar pero no me pueden coger *eee eee eee* (entrevista a Obe, Konipare, 22 de febrero de 2020).<sup>32</sup>

Este canto *tore* cantado por las huanganas demuestra similitud entre la forma de reproducción social de las huanganas y la de los waorani antes del contacto con el mundo evangélico

---

<sup>32</sup> Audio 20, canto de la huangana en voz de Obe, en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

occidental. El canto describe a las huanganas como seres nómadas, así como los waorani. Las huanganas son animales que hacen intercambios de individuos entre manadas vecinas y, además, hacen apareamientos entre individuos de diferente manada. Rival (2004, 100) describe que los waorani antes del contacto con occidente, casaban entre grupos aliados o *huamoni* "nosotros-humanos", entre los que primaba la endogamia casando entre primos cruzados, pero, además casaban con *huarani* (grupos waorani enemigos), “cuando la escasez de consortes, las divisiones internas y los desacuerdos sobre alianzas matrimoniales” lo hacían necesario. Mataban a los hombres de los grupos enemigos, secuestraban a las mujeres y las tomaban por esposas. Incorporar al enemigo era una de las formas de reproducir la vida, y con esta la guerra y la cadena de venganzas. Las huanganas se reproducen por medio de nexos endogámicos y exogámicos, así como lo hacían los waorani antes del contacto con el mundo evangélico occidental, con la llegada de la misión cristiana, empezaron a abundar los nexos exogámicos en las comunidades waorani, principalmente con la población quichua.

### 3.8. Grito *Keuu*. Risa, estructura del canto

Todos los que crecimos en la selva ya somos ancianos, pensamos cómo cantar,  
todo lo que dice y todo lo que significa el canto sabemos,  
si una persona quiere tener larga vida no debe olvidarle [al canto],  
uno mismo tiene que guardarle en su corazón para poder tenerle [...]   
nosotros tenemos cómo cantar, cómo dirigir, cómo trabajar.  
Los antiguos como cantaron, como dirigieron los cantos,  
*keuu* después de cantar, así se dice.  
— Wiña Boyotai

Independiente del ritmo que se cante, todas las canciones waorani terminan con un grito: *keuu*. El grito *keuu* es una parte fundamental de las canciones tanto a nivel estructural como simbólico. En términos estructurales marca el final de las canciones. “Cuando ya termina la canción, unos segundos se para, respira y grita *keuu* [...] Después de cantar dice *keuu*, termina” (entrevista a Wiña, Konipare, 7 de febrero de 2020). La canción termina y cierra con el grito *keuu*, no sin él.

En términos simbólicos son relevantes dos aspectos, primero, el *keuu*, al igual que el *eee* es un sonido-huella que actualiza en el hacer propio el hacer de los ancestros. Un sonido que es huella viva de los ancestros en este presente. La abuela Wiña menciona: “Siempre los antiguos y guerreros hacían ese sonido *keuu* para terminar la canción” (entrevista, Konipare, 7 de febrero de 2020); Tipa dice: “Así cantaban mis abuelos, en el final del canto, todos cantan *keuu*, así” (entrevista, Gareno, 30 de enero de 2020), y la abuela Obe explica que el jaguar también grita *keuu* para finalizar las canciones: “El tigre grita igual que waorani *keuu*, tigre también canta [...] Mi papá tenía tigre, *meñe* después de cantar dice *keuu*”, seguido a esto, canta una canción cantada por el jaguar: “Esconderle, los Gomeiri [plural de Gome] vieron que la comí [a una mujer] y no podían hacer nada, *keuu*” (entrevista, Konipare, 3 de marzo de 2020).<sup>33</sup> Al gritar *keuu*, se grita y se canta la memoria mítica y la experiencia de los ancestros humanos y no humanos. El *keuu* actualiza la relación de parentesco con el jaguar, el jaguar canta *keuu* y sus hijos-padres waorani también cantan *keuu*.

El segundo aspecto simbólico a tener en cuenta es que el grito *keuu* es una forma de reírse, *keuu* es risa. *Keuu* no es exclusivo de los momentos de canto, es un sonido fundamental del paisaje y la comunicación sonora cotidiana. La abuela Wiña dice: “Siempre en vez de reír se goza *keuu*” y Jaiko, quien en ese momento me ayudaba a traducir lo que decía la abuela, agrega su explicación: “Por decir como usted se ríe: 'jajaja', pero los waorani gritan *keuu*” (conversación familiar, Konipare, 11 de febrero de 2020). Esto no significa que los waorani sólo se rían con gritos *keuu*. De hecho, una de las cosas que más me impresionó durante el tiempo que pude compartir con ellos fue su gran sentido del humor, el mundo sonoro está repleto de risas, de risas *keuu* y risas “jajaja”, y quizá de otras risas que no alcancé a diferenciar. La risa waorani es protagonista en la vida cotidiana, yo generalmente no entendía de qué se estaban riendo, pero la mayoría de veces, me hacían un pequeño resumen que evidenciaba la intención de hacerme participe del chiste para poderme reír con ellos y en muchos casos aportar a la causa. De hecho, la risa compartida fue uno de los marcadores claves que dieron sentido y fuerza a mis días con los waorani. Los momentos de risa operan como momentos de familiarización.

---

<sup>33</sup> Audio 21, voz del jaguar en voz de Obe, en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

En relación al grito *keuu*, recuerdo especialmente un día que sin pensarlo lo grité; había sido un día de trabajo compartido con los abuelos Dayo y Cugui, habíamos recogido cacao, cocinado y quitado maleza con machete; eran las horas del atardecer y descansábamos dentro de la casa, Cugui estaba recostado en la hamaca, Dayo y yo sentadas en el suelo, comíamos lentejas con arroz, hacíamos chistes con los apodos que nos teníamos y con el apodo que ellos tiempo atrás le habían puesto a las lentejas: “vergamo”, en alusión a los genitales masculinos. Aún sin saber el idioma *waotededo*, nada más que chapucear algunas palabras y expresiones; y ellos prácticamente igual con el español, podíamos compartir el bienestar que produce la risa; los apodos y las frases chistosas, incluyendo las expresiones que yo construía con palabras en español y *waotededo*, que casi siempre contenían el nombre de alguna parte del cuerpo que en occidente se consideraría íntima, generaban un ambiente de sana burla, confort y bienestar. Estando en este momento de descanso familiar grité *keuu*, no lo pensé, simplemente salió de adentro y me sorprendió cuando lo hice, no lo esperaba, el mundo sonoro waorani me estaba permeando. La risa compartida, fue uno de los salvavidas más importantes que tuve en campo, en esos días en que la desesperación de no entender el idioma y muchas veces en consecuencia de ello, sentir que la investigación no avanzaba, la risa aparecía y de alguna manera sanaba, minimizaba las barreras del lenguaje y me regresaba a la calma.

El grito *keuu* también afirma la presencia en el mundo. Es común que alguien grite *keuu* y reciba como respuesta otro grito *keuu*. Gaya recrea la siguiente escena: “Persona está en la selva de cacería solita, y otro grupo de compañeros *riendo* gritan así: *keuu*, la persona escucha en otra loma y dice: 'aja, están otros compañeros'; él debe contestar, gritar también *keuu*” (recorrido con cámara por la selva, Gaya Nenquimo, Dayuno, 8 de marzo de 2020). Sin embargo, *keuu* no es solamente una manera de decir estoy aquí, sino que tiene implícita una existencia de bienestar. Joanna Overing (2000, 77, traducción propia), por ejemplo, habla del uso cotidiano de palabras mágicas entre los indígenas piaroa de Venezuela: “Las palabras buenas y fuertes tienen un efecto positivo en el cuerpo, así como las malas palabras tienen un efecto negativo”. Para el caso waorani, *keuu* es una palabra performática que al ser pronunciada sana y trae bienestar:

Esto [*keuu*] es para ser feliz, feliz, alegre, sí, esto es nosotros en idioma cultura waorani, *keuu*. Alguien está allá en problemas con la mujer, y unos compañeros por aquí dicen: “*Keuu*”;

“*keuu*” [responde la persona con problemas], medio problema tenía él, ¡ah ya!, ahí no más deja problema, feliz (recorrido con cámara por la selva, Gaya Nenquimo, Dayuno, 8 de marzo de 2020).

*Keuu* es un sonido sanador fundamental en la estructura de los cantos waorani y en la comunicación sonora cotidiana. La risa *keuu* libera de tensiones y ayuda a mantener una adecuada sociabilidad, es un remedio social. *Keuu* no es un simple punto final en las canciones, es un punto final que dentro de sí tiene un universo complejo y mítico, los cantos waorani se estructuran en la risa que encarna y actualiza una vida de bienestar que emerge desde los ancestros humanos y no humanos. En relación a la risa y el humor de los indígenas piaroa, Overing (2000, 71) menciona que: “Las emociones convivenciales deben ser sentidas, también deben ser pensadas”. Al reír *keuu* los waorani incorporan el sentimiento y el pensamiento de sus ancestros.

### **3.9. Oñakare: flauta y cortejo. El baile oña**

En vez de guitarra está esto.

—Gaya Nenquimo, mientras me señala la flauta de guadua

La flauta es el único instrumento musical que los waorani utilizan, además de su voz. La flauta waorani está fabricada en guadua cuyo único orificio es el de la caña misma. Durante mi estadía en campo, Gaya fue la única persona que vi y escuché tocando flauta, una de esas veces sucedió después de realizar una caminata con video por el bosque, paramos a descansar en su casa del monte<sup>34</sup> y Gaya sopló suavemente la flauta, me explicó que si soplaba duro el jaguar podría escuchar y venir a comernos, de igual manera, cuando el cazador waorani sopla la flauta de noche, el mono nocturno se acerca a escuchar desde las ramas de los árboles. Lewy, Brabec de Mori y García (2015, 18) han señalado en relación al trabajo de D. Hill (2015) que en las tierras bajas de Sudamérica “lo que se produce por medio de los instrumentos musicales no es necesariamente entendido como ‘música’ por los que lo ejecutan, sino como una forma discursiva, comunicativa y de interacción”. La flauta waorani

---

<sup>34</sup> Por el hecho de vivir relativamente cerca de la ciudad de Tena, muchas veces los waorani de la comunidad de Konipare se refieren a sus asentamientos ubicados más adentro de la selva como “el monte”.



es un elemento de la comunicación interespecífica, el sonido de la flauta es escuchado por los no humanos como el jaguar y el mono nocturno, en una escucha y percepción sonora compartida con los waorani.

Algunas veces Gaya acompañó el sonido de la flauta con cantos, la mayoría de estos fueron cantos *erire*, los cuales, como mencioné anteriormente, son utilizados para conquistar a las mujeres. La flauta waorani tiene una relación directa con la conquista y el cortejo; hace parte de la construcción performática en la que el cuerpo del hombre cazador se transforma en pájaro para conquistar-cazar a una mujer-ave. La flauta da al waorani la habilidad del canto o el silbido del pájaro.

El performance del hombre waorani en pájaro es análogo al ritual de cortejo y matrimonio del tucán:

Tucán enamora a la chica, *canta silbando, llamando* [...] Hace “*jjjj*”, hay full de tucán, un grupo de tucán *enamora*, entrega matrimonio, por eso *van cantando*, bastante canta, se reúne la gente [tucán] y canta, va entregando como gente waorani (entrevista a Gaya, Konipare, 12 de marzo de 2020, cursivas propias).

Dentro de este contexto de conquista, las fiestas de matrimonio se mencionan como uno de los eventos principales donde se utiliza la flauta. “Matrimonio, casaban sólo en la fiesta, en la fiesta utilizaban la flauta” (conversación personal con Wiña, Konipare, 16 de marzo de 2020). El matrimonio se presenta como un momento de tensión y posible guerra que termina en fiesta,<sup>35</sup> en el que los cantos son fundamentales para sellar la nueva alianza. Junior menciona: “Cantar es como el registro civil del matrimonio” (conversación personal, Gareno, 3 de marzo de 2020), dice esto rememorando que hace tres años sus padres lo casaron con una mujer que

---

<sup>35</sup> En un fragmento de una canción de matrimonio que canta Wiña, referencia al hijo que se casa como a “un pájaro *boom*”, traduciendo esta canción con Junior Ehuenguime, me explica que “alguien tenía que robar a este pájaro”. Los papás de la persona que se casa, entienden el matrimonio como el robo de su hija o hijo, por lo tanto, generalmente hay desacuerdos en la posible alianza. Los *pikenani* [sabios y sabias] deben quitar la lanza al padre que se opone y convencerlo. Los waorani atribuyen a esta tensa y difícil concertación del matrimonio el hecho de que los mismos duraran: “De esa manera mantenían, ahora actualmente no es así, ahora es más fácil, se juntan y van botando, se van separando” (Wiña). Este desagrado que expresa Wiña en relación a la facilidad con la que actualmente las parejas se separan fue evidente para mí en la mayoría de personas adultas de la comunidad.

él no conocía y a la tercera vez que los *pikenani* [sabias y sabios] cantaron, él dio por sentado que el matrimonio se había sellado.

La flauta también es utilizada en la fiesta *emongue*, en la cual hay un baile específico de los hombres llamado *oña*, “así se llama este baile porque tiene flauta” (entrevista a Wiña, Konipare, 8 de febrero de 2020). *Emongue* significa yuca asada, al parecer es una fiesta prácticamente extinta y muy recordada por los waorani mayores porque en ella se ofrecía chicha dulce. “La fiesta *emonge* era importante para los wao, todos iban a tomar” (entrevista a Wiña, Konipare, 8 de febrero de 2020). Para lograr que la chicha quede dulce y no se amargue, el dueño o anfitrión de la fiesta debe hacer un gran esfuerzo acatando varias instrucciones: Primero construye una casa muy grande, “los materiales eran hoja de *unguragua* y otros eran hoja *mon*” (entrevista a Wiña, Konipare, 8 de febrero de 2020), luego recoge bastante leña y yucas; para que la chicha quede bien fermentada y dulce el anfitrión debe permanecer solo dentro de la casa haciendo la preparación durante aproximadamente cinco días; debe aguantar el vapor y el calor de la preparación; no puede bañarse, sólo secar el sudor de su rostro con un trapo seco, sin tocar el agua; no debe mirar hacia arriba y solamente debe descansar en la hamaca. La abuela Wiña canta una canción de la fiesta *emongue*: “Los hombres están bailando *oña*, se acercan a las mujeres y les acercan el pene, las mujeres se asustan” (entrevista, Konipare, 8 de febrero de 2020).<sup>36</sup> Ehuenguime me explica que el baile *oña* es el baile más alegre de los waorani, es un baile colmado del gozo y las risas de las mujeres. “Así hacían y hacían chicha, esa chicha se llamaba *emonguei*, con esas flautas bailaban *weevee uuu*” (entrevista a Wiña, Konipare, 8 de febrero de 2020).

El baile *oña* se realiza a la media noche, las mujeres sentadas disfrutaban el baile de seducción que realizan los hombres, estos bailan sosteniendo la flauta en una mano y plumas de aves en la otra mano, al ritmo en que soplan la flauta mueven las plumas. “Cuando es cazador de la selva el hombre toca [flauta], toca silbando, soplando con hoja [pluma] [...] chica va diciendo: ¡ah él es súper buen cazador!” (conversación personal con Gaya, Konipare, 26 de febrero de 2020). Enseñar las plumas de las aves indica que el hombre tiene la habilidad de cazar aves,<sup>37</sup> su capacidad de proveer alimento lo constituye en un buen partido. En el baile

---

<sup>36</sup> Audio 22, voz Wiña en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

<sup>37</sup> Por ejemplo, durante mis días en campo, Neli, esposa de Tage, quedó embarazada, su dieta alimenticia estaba basada principalmente en aves. Tage y Neli hacían visitas cortas en Konipare ya que para suplir la dieta de Neli, a Tage le resultaba más propicio permanecer en Dayuno donde hay aves en abundancia.

*oña* los hombres conquistan a las mujeres-pájaro performándose en pájaros e indicando sus habilidades para la cacería de aves. Bailar, cantar, tocar la flauta y enseñar las plumas de las aves son modos performáticos que transforman al cazador waorani en un pájaro atractivo para las mujeres-pájaro y producen la conquista.

### 3.10. Una sinfonía de depredación. *Yahue penampa*: Tucán canta

¿Por qué me mata y lleva a comer? [Pregunta] triste el tucán.  
Por eso cuando muere gente waorani, ellos [los tucanes] *escuchan* desde las ramas  
[...] Gente waorani *llora* y él [Tucán] vuelta *alegre canta y canta*,  
alegrando, cantando está él.  
— Gaya Nenquimo

El tucán es un depredador, uno de los animales que los waorani cazan imitando sonoramente y uno de los grandes cantantes del bosque. Mis interlocutores cuentan de un remedio o tratamiento para producir buenos cantantes, éste consiste en frotar una lengua cruda de tucán en la lengua del niño o niña waorani, este proceso transmite las habilidades sonoras del tucán al menor.<sup>38</sup> Junior Ehuenguime menciona que los abuelos decían: “Dame lijando a mi hija con la lengua de tucán” (conversación personal, Gareno, 3 de marzo de 2020). A este proceso de construcción de cantantes se le suma una dieta específica que incluye no comer carne de animales que no sean buenos cantantes como la tortuga. Un referente más del tucán como cantante experto, es que los tucanes padres enseñan canciones a sus hijos desde que estos están dentro de los huevos, para que “vayan grabando y aprendiendo las canciones” (entrevista a Gaya, Konipare, 12 de marzo de 2020). En el mundo waorani el tucán es un animal importante no sólo porque su carne es apetecida sino porque es maestro y transmisor del buen canto.

Cuando pregunté a Gaya: “¿Qué dice el tucán cuando canta?”, me respondió con una historia: Cuando uno de sus sobrinos murió,<sup>39</sup> los tucanes cantaron celebrando el sufrimiento en el que se encontraban los waorani. “Mi sobrino murió, mi hermano lloraba, yo veía, qué pena, triste

---

<sup>38</sup> Generalmente una mujer.

<sup>39</sup> El sobrino al que se refiere Gaya es hijo de su hermano Francisco, muere en el año 2016, asesinado por uno de sus hermanos en un momento de embriaguez, su cuerpo está enterrado debajo de la iglesia de Konipare

corazón dolía bastante, a mí me dolía con mi hermano, con mi sobrino muerto” (conversación personal con Gaya, Konipare, 20 de febrero de 2020). El siguiente párrafo explica el canto de los tucanes:

[Dice tucán:] Cuando murió tucán, hijo de tucán, ustedes waorani lo mataron, envenenado lo llevaron y comieron en su casa; nosotros [tucanes] lloramos así: “*aaa aaa ttrrr aaa* [...]” [Gaya imita el llanto]<sup>40</sup> [...] Ustedes atacaron a mi familia, ustedes llevaron a comer, en cambio nosotros tristes llorando estuvimos, ahora tu hijo muerto está, tristes ustedes. [...] ¡Qué pena!, muerto, mi hijo así mismo murió, o mi sobrino murió, y ustedes [waorani] estaban alegres cuando mi sobrino moría. ¡Qué pena!, tristeza para nosotros, mi hermano y yo, tristes; ustedes estaban gritando alegres, riendo, hablando [...] Ahora, hoy, un familiar [tuyo] muerto está, pero ¡qué pena!, ustedes ahorita están llorando, tristes están [...] así mismo murió mi sobrino, y yo [tucán] ahorita estoy contento, alegre estoy, “*fuu uuu uuu* [...]” [Gaya imita canto de tucán]<sup>41</sup> así pico, *así cantaba* (conversación personal con Gaya, Konipare, 20 de febrero de 2020, cursivas propias).

Gaya describe la situación de la muerte de su sobrino primero desde la perspectiva de los waorani, manifiesta el dolor de su hermano y el dolor propio y luego se pasa a la perspectiva de los tucanes, como si el tucán que habla fuera él mismo, Gaya habla desde un tucán que es padre o hermano del tucán muerto. Este cambio de perspectivas que describe Gaya devela que los tucanes y los waorani desarrollan relaciones sociales análogas al interior de sus grupos familiares.

Gaya algunas veces me contó esta historia como si la hubiera recibido de sus ancestros y otras como si la hubiera vivido él mismo. Lima (1996) explica que en la Amazonía el tiempo del mito opera simultáneamente al tiempo histórico (que podemos entender como presente). La experiencia oral que Gaya guarda de sus ancestros se actualiza por medio de su propia experiencia de comunicación interespecie.

Cuando muere gente waorani, ellos [tucanes] *escuchan*, desde árbol, rama lejos escuchan en comunidades, gente waorani *llora* y él [tucán] vuelta alegre, *canta y canta alegrando* [...] noticia pasa a toda parte, tucán de diferente loma, ellos contentos, *cantan y cantan, hablan y*

---

<sup>40</sup> Audio 23, llanto del tucán en voz de Gaya, en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

<sup>41</sup> Audio 24, canto del tucán en voz de Gaya, en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

*hablan cantando* (conversación personal con Gaya, Konipare, 20 de febrero de 2020, cursivas propias).

Los tucanes escuchan los llantos de los waorani y es esta capacidad de escucha la que detona la cadena de cantos de alegría y venganza por todo el bosque. El sonido del llanto waorani desata una sinfonía de gozo y venganza que resuena por toda la selva. “Por aquí en esta loma, otro grupo canta, y en otra loma alta, otro grupo canta y en toda parte las aves tienen contacto” (entrevista a Gaya, Konipare, 30 de marzo de 2020). Los no humanos se comunican por medio de su propio canto.

Tucanes y waorani comparten la escucha, la percepción sonora. Gaya menciona: “Tucán decía, acá oímos, acá a medio camino ahí estaba *cantando* y *gritaba* duro [el tucán]” (entrevista a Gaya, Konipare, 30 de marzo de 2020). En el mundo sonoro amazónico, la tristeza y la alegría, la vida y la muerte resuenan rítmicamente en la misma sinfonía de depredación. El llanto de dolor de los waorani reverbera en el canto de alegría de los tucanes, así como el llanto de los tucanes reverbera en los sonidos de alegría de los waorani que gozosos se comen la carne del tucán. El mundo sonoro habla del equilibrio cotidiano de la depredación amazónica, marca el ritmo de la danza entre la vida y la muerte; la vida y la muerte se encuentran y se cantan, se gritan, se ríen, se hablan y se lloran.

### **3.11. Rasguño y huella de jaguar. Dos trazos de comunicación interespecífica**

En la última caminata con cámara que hicimos con Gaya y Wekantoke, se presentaron dos eventos diferentes de comunicación interespecífica con el jaguar. Primero encontramos un rasguño de las garras del jaguar sobre la tierra y luego huellas de jaguar recién hechas, a ambos encuentros Wekantoke, quien generalmente iba adelante en las caminatas, respondió de manera diferente.

Al rasguño de jaguar, Wekantoke respondió con tres cortes del machete sobre el mismo. Al terminar los cortes, me explicó que el jaguar dice por medio del rasguño: “Que no venga waorani, que no venga aquí, éste es mi camino” (recorrido con cámara por la selva,

Wekantoke, Dayuno, 28 de marzo de 2020). El rasguño es descrito por Gaya como una “señal” del jaguar para decirle al waorani: “Cuidado”. Wekantoke no se intimidó ante la amenaza, sino que la respondió disputando el territorio por medio de los cortes del machete, estos son “para que el tigre también sueñe, ¡ay mi mano!, waorani ha cortado [...] tigre va a soñar de noche” (recorrido con cámara por la selva, Gaya, Dayuno, 28 de marzo de 2020). El jaguar y el humano comparten la facultad de soñar, los cortes del machete afectarán el cuerpo del jaguar durante su sueño.

En su explicación, Wekantoke menciona un mito que recibió de su abuela, en el cual una mujer waorani se queda dormida en la selva y un jaguar se le acerca queriendo tener relaciones sexuales con ella. “Han vacilado, tigre y una chica waorani antes” (recorrido con cámara por la selva, Wekantoke, Dayuno, 28 de marzo de 2020). Tomando como caso la interacción del pueblo tikmũ’ũn/maxakali de Brasil con un pueblo de espíritus águilas, Gadelha Campelo (2015, 154, cursivas originales) menciona que algunos pueblos amazónicos “viven en el flujo de su cosmopraxis, una dinámica de predación trans-específica, en la que se vincula [citando a Fausto 2002: 11] un '*deseo cósmico de producir [...] parentesco*' ". De igual manera, entre los waorani y los jaguares opera una dinámica entre la depredación y el parentesco, que se actualiza por medio de la comunicación cotidiana. El rasguño del jaguar, entendido como una amenaza depredadora es explicado por Wekantoke por medio de un mito de seducción. Al mito que narra Wekantoke, Gaya agrega: “Por eso Wekantoke ha raspado en camino [...] ella va a decir [al jaguar]: 'no pise, no venga a este camino', por eso está con machete picando” (recorrido con cámara por la selva, Gaya, Dayuno, 28 de marzo de 2020). El parentesco también es guerra.

Tiempo después de haber dejado los rasguños encontramos unas huellas de jaguar recién hechas, estaban tan frescas que Gaya dedujo que el jaguar nos escuchó conversando y se escondió en el monte: “Tal vez está agachado en loma”. Cuando Wekantoke vio la huella gritó al jaguar: “¡Soy tu familia, no tengo papá, está muerto, soy huérfano, no tengo papá, estoy caminando!” (recorrido con cámara por la selva, Wekantoke, Dayuno, 28 de marzo de 2020). Wekantoke gritó “para que el tigre *escuche* y no haga cercar a coger a nosotros, entonces ahí no más puede esconderse para [nosotros] libre caminar” (recorrido con cámara

por la selva, Gaya, Dayuno, 28 de marzo de 2020).<sup>42</sup> Autores como Casey High (2015) han definido al jaguar como huérfano, por ejemplo, en la relación de adopción entre el chamán waorani y el espíritu del jaguar, éste último es comparado con “los más famosos asesinos waorani, vistos como huérfanos. Un huérfano, alguien que está solo y sin parientes con los que entablar relaciones sociales adecuadas, es como un depredador” (High 2015, 157, traducción propia). Este mismo autor menciona una escena parecida a la vivida con Wekantoke en la que un hombre waorani al encontrarse con un jaguar “le insistió airadamente al jaguar que no tenía miedo, ya que él también era huérfano” (Ibíd.). Tanto este hombre como Wekantoke se posicionaron en el lugar de huérfanos compartido con el jaguar para evitar ser comidos por este depredador.

Ingold (2015a, 70) define el trazo como: “Cualquier marca duradera que se deja sobre una superficie sólida a través de un movimiento continuo”; los trazos “abundan en el mundo no humano. Suelen ser resultado de movimientos de animales, tomando la forma de sendas o huellas” (Ibíd.). He mencionado dos encuentros de trazos diferentes provenientes del mismo no humano: un rasguño y una huella de jaguar; a su vez, estos trazos propiciaron dos respuestas diferentes por parte de mis maestros nativos.

El trazo dejado por las garras del jaguar fue interpretado como una amenaza de propiedad territorial, a la cual Wekantoke respondió con la misma agresividad por medio del trazo físico de su machete. Los rasguños del jaguar y los cortes del machete de Wekantoke disputan la potestad del territorio waorani, en una guerra que trasciende lo que en occidente podemos considerar como el plano de lo físico o material, el jaguar será herido mientras sueña.

Contrario al rasguño, la huella del jaguar se asumió con respeto y se respondió con sumisión, tuvo como principal medio de comunicación el sonido, buscando la empatía del jaguar al posicionarse en el lugar compartido de huérfanos. Desde los estudios etnomusicológicos se ha dicho que “la comunicación trans-específica entre humanos y no-humanos se define básicamente por el sonido” (Lewy 2015, 85). En el encuentro de la huella del jaguar fue de esta manera, Wekantoke habló al jaguar gritando en waotededo y el jaguar la escuchó, la

---

<sup>42</sup> Escena ubicada en *Sonidos de Jaguar*, 08 minutos con 38 segundos.

escucha compartida entre el jaguar y los waorani les permite comunicarse a través del mismo idioma.

Más allá de descifrar lo que representa un rasguño o una huella de jaguar para los waorani y por qué el primero fue leído como agresión y la segunda como índice de presencia, en ambos casos se establece una comunicación interespecie entre el jaguar y el waorani. El trazo del rasguño fue respondido con el trazo del machete, operando desde la materialidad de los cuerpos que se afectan en dimensiones físicas y metafísicas; y el trazo de la huella fue respondido con una voz que habló en waotededo, operando desde una comunicación basada netamente en la dimensión sonora. En la Amazonía, la comunicación interespecífica transita entre el mundo físico y metafísico, por medio de las capacidades múltiples que tienen los diversos cuerpos humanos y no humanos de participar en un continuo de afecciones que constituyen este mundo.



## Capítulo 4. El canto de *meñe*, el jaguar

**Foto 4.1. Wiña pinta con achiote el antifaz tradicional a su nieta Silvia**



Foto de la autora.

*Nota:* Fotograma del documental *Sonidos de Jaguar*.

Al estar en la selva ecuatoriana, el interés por el canto waorani me llevó en la dirección del jaguar porque la facultad chamánica de comunicarse con este depredador se enmarca dentro de lo que los waorani llaman “tener tigre” o tener el canto del jaguar. El jaguar no sólo es el mayor depredador de la selva waorani, sino que, es el animal con quien se estableció una relación de parentesco fundada desde el tiempo mítico, los waorani son hijos y padres del jaguar. Este capítulo habla de la comunicación y de los vínculos afectivos que los waorani establecen con el jaguar por medio del mundo sonoro; de la importancia de los cantos cotidianos para mantener el *ethos* guerrero, y de algunos cambios en la percepción del canto del jaguar posteriores al contacto con el mundo cristiano occidental.

Para las ciencias biológicas el tigre y el jaguar son dos tipos diferentes de animales felinos, sin embargo, los waorani generalmente se refieren al jaguar como “el tigre”. La presencia del jaguar es una constante en la vida simbólica, material y afectiva que se teje en el día a día. Todos los recorridos que hacíamos por la selva estaban condicionados por la posible

presencia del jaguar, yo nunca vi o escuché a este depredador, pero repetidas veces vi sus huellas, algunas de ellas frescas y otras dejadas varios días atrás, de hecho, aún sin encontrar huellas, en las caminatas siempre alguien decía o hacía algo relacionado con el jaguar, como por ejemplo cortar un palo de algún árbol de madera dura y afilarlo con el machete por si se daba el encuentro de un jaguar en el camino.

#### **4.1. El mito del parentesco con el jaguar**

De los waorani se dice que son hijos o padres del jaguar, algunas veces esta afirmación se deja como un calificativo más que sólo contribuye a exotizar y estatificar la representación de salvajes que se ha construido en torno a este pueblo amazónico. Propongo ver el parentesco con el jaguar desde el mundo sonoro, a través de dos realidades que se fundamentan en el mito: lo que los waorani llaman “tener tigre” (facultad exclusiva del chamán) y la transformación de waorani a jaguar. En la Amazonía “el parentesco no solamente fluye de una persona a otra sino también entre el mundo natural y las gentes, e igualmente entre los seres de tiempos míticos y del presente” (Uzendoski 2006, 165). Es decir que, en la Amazonía el parentesco no está limitado a la descendencia biológica de seres de la misma especie, sino que el parentesco se puede establecer con seres de todo tipo, seres físicos como plantas, animales o piedras y, seres metafísicos como espíritus de ancestros, seres fundadores del universo, o enemigos que fueron asesinados. En la Amazonía la categoría pariente abarca un amplio espectro.

En una de las entrevistas que hice a la abuela Wiña, en la que sus nietos Jimmy y Adela nos acompañaban traduciendo, Wiña nos cuenta el mito de parentesco con el jaguar:

En el principio cuando los humanos existíamos, el jaguar y el humano eran amigos, eran como familia, unidos conversaban los planes que tenían que hacer. En el principio el humano y el jaguar hacían sus planes para formarle un humano al jaguar, conversaron ellos, entonces cogieron a un niño, quedaron frente a frente el jaguar y el humano, y se lanzaban el niño, se lo pasaban el uno al otro y de humano el niño se convirtió en jaguar, así el jaguar conversa con el humano, el humano ha conversado con el jaguar, entendieron los dos. [Dirigiéndose a los nietos:] Ustedes también tiene que grabar esto, para no olvidar. Yo estoy contando clarito, el

tigre siempre se acercaba al humano para conversarle, desde el principio (entrevista, Konipare, 7 de febrero de 2020).

En relación a la población quichua amazónica, Uzendoski (2006, 167) menciona que: “Los mitos también forman parte del sistema de parentesco de la gente indígena de Napo y el poder se circula entre los seres del mundo mítico, mítico-histórico, el presente y el futuro”. Para el caso waorani el jaguar es el ser mítico principal con el que se establece un vínculo de parentesco. La alianza familiar entre los waorani y el jaguar se dio “desde el principio”, es decir que el poder que fluye de esta relación de familiarización tigre-waorani nació desde el tiempo fundador, el cual se vive, se actualiza y se transforma en el tiempo presente.

#### **4.2. “Tener tigre” es tener el canto del jaguar**

Los waorani llaman “tener tigre” a la capacidad exclusiva de los chamanes de recibir el canto del jaguar, consecuentemente, si no se tiene este poder, no se es chamán. Fausto (1999, 938, traducción propia) menciona que la mayoría de pueblos amazónicos “conceptualizan la adquisición del poder chamánico como un proceso de familiarización de entidades no humanas”. En el caso waorani el poder del chamán viene de la relación de parentesco y domesticación que se ha construido con el depredador animal más acuciante de sus tierras, el jaguar. Desde el mito, el chamán waorani y el jaguar han establecido una relación de parentesco permitiendo que la depredación latente haya mutado a una relación de familiarización, es decir que, no se comen o se matan porque se volvieron parientes afines.

Mis interlocutores dicen que el jaguar se tiene en el corazón o en el espíritu, pero la extensión material de su presencia se manifiesta en la garganta, todos los interlocutores se tocaban la garganta para señalar que es ahí donde se escucha el canto y la voz del jaguar. Mientras el chamán duerme, recibe el poder; el canto y la voz del jaguar salen de la garganta del chamán, su boca no se mueve. El jaguar viene y antes de hablar siempre canta, este canto inicial que precede a la voz no contiene palabras, es un sonido característico que anticipa la conversación. En el siguiente fragmento, por medio de un ejemplo ficcionado, Ehuenguime me explica cómo se da la conversación con el jaguar, aquí se supone que un waorani pregunta al jaguar por una persona que se encuentra en otra comunidad:

Tú vives en tu *nanicabo*<sup>1</sup> en Bamenó, entonces aquí está mi papá [el jaguar] *hablando y cantando* ahí con mi mamá [la esposa del chamán]. Yo le pregunto [al jaguar]: ¿Cómo está Yeimy? ¿Cómo tratan? Entonces van a decir [los jaguares]: Yeimy ... por ahí *escuchamos*, pero ahora en pocos minutos vamos a volver, "pacc" [con este sonido Ehuenguime marca la ida del primer jaguar], desaparece la voz, ahí aparece otro tigre, y el primer tigre que *cantó habló* desaparece y otro ya asoma: "qmmm qmmm qmmm" [Ehuenguime imita el canto del jaguar que llega]<sup>2</sup>, sabe decir, es como una persona "qmmm qmmm qmmmm qmmmm", sabe decir así, de ahí ya *comienza a hablar*, primerito *canta, canta, canta y canta*, después dice "qmmm bara bara bara bara ¿bara?", sabe decir: "ya viene otro, ya regreso", "pacc" [Sonido para marcar la ida del segundo jaguar] El primer jaguar regresa para hablar, [...] dice: "[Yeimy] Ahorita está cocinando, ya está comiendo, ya ahí le veo que está bañando, o lo que sea" (entrevista a Ehuenguime, Gareno, 6 de marzo de 2020).

El ejemplo que me brinda Ehuenguime, demuestra que en algunos casos la comunicación no se establece solamente con un jaguar sino con varios, es decir, la persona waorani pregunta, y entre jaguares se van comunicando para dar respuesta al waorani, hay una red de relevos en la comunicación. Hay comunicación entre los waorani y el jaguar, pero al mismo tiempo hay comunicación entre jaguares, diferentes jaguares se pueden presentar durante la conexión chamánica, muchas veces no responde el jaguar al que la persona waorani preguntó, sino que responde otro y, siempre el jaguar que entra a la conversación canta antes de hablar, es decir, el canto determina el cambio de jaguar interlocutor funcionando como un distintivo particular del interlocutor que entra a la comunicación.

Ehuenguime me explica que el chamán waorani al despertar no tiene conciencia del contenido de la comunicación que se estableció con el jaguar, por lo tanto, quienes mantienen la conversación directa con el jaguar son las personas que se encuentran despiertas mientras el chamán duerme, quienes generalmente serán la esposa y los familiares del chamán.

---

<sup>1</sup> Forma de organización social tradicional. Para más información revisar el capítulo 1 de esta tesis.

<sup>2</sup> Audio 25, canto del jaguar en la voz de Ehuenguime, en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

Viveiros de Castro (2004, 42-43) en relación al chamanismo amazónico menciona que:

[...] Puede definirse como la habilidad que tienen ciertos individuos de cruzar deliberadamente las barreras corporales y adoptar la perspectiva de subjetividades alo-específicas, con miras a dirigir las relaciones entre éstas y los humanos. Viendo a los seres no-humanos como éstos se ven (como humanos), los chamanes son capaces de asumir el papel de interlocutores activos en el diálogo transespecífico [..]

En el caso waorani, el chamán sí opera como puente interespecífico pero su voluntad desaparece para dar rienda suelta a la subjetividad del jaguar, la cual se manifiesta totalmente cargada de características humanas: tiene voluntad, capacidad de acción, agencia verbal y de hecho tiene un canto característico que le confiere identidad particular. El chamán waorani no es un interlocutor activo como lo menciona Viveiros de Castro sino más bien es un medio activo que pierde su capacidad de interlocución y es el jaguar quien toma el control, el jaguar se posiciona como amo y el chamán como mascota. Fausto (1999, 940) en relación a los indígenas parakanâ de la Amazonía brasilera menciona que: “La mascota es la que pierde potencia o, adelantándose un poco, la que pierde la conciencia de sí misma y se deja dominar por la perspectiva del otro, comportándose no como un enemigo sino como un aliado”. En el caso Parakanâ, el encuentro entre el chamán y sus espíritus domesticados se da dentro del sueño del mismo chamán, por lo tanto, el rol de amo lo asume el chamán y el de mascota es asumido por los espíritus familiares, el chamán es un interlocutor activo porque es el propietario del sueño; para el caso waorani el chamán asume el rol pasivo, porque pierde la conciencia de sí mismo o como dice Gaya: “El chamán se desmaya como borracho” y al despertar “no tiene idea” de lo que ha sucedido.

Una de las mayores preocupaciones de la actividad chamánica es la posibilidad de que la perspectiva del no humano absorba o controle completamente la perspectiva del chamán:

La relación entre el amo y la mascota salvaje es siempre ambivalente, ya que uno nunca puede neutralizar completamente la potencia subjetiva del otro [...] Si el otro está completamente controlado, completamente alienado y domesticado, entonces no sirve para nada. Para ser poderosos, los chamanes y guerreros nunca pueden controlar completamente a sus mascotas

salvajes, teniendo que asegurar la condición subjetiva del otro y corren el riesgo de perder el suyo propio. Esta es la desgracia (y fortuna) del amo salvaje (Fausto 1999, 949).

En el caso waorani cuando el chamán recibe el canto del jaguar pierde por completo su potencia subjetiva, sin embargo, la ambivalencia continua presente, porque será la subjetividad del interlocutor externo la que impida que el jaguar se posicione totalmente como amo. El chamán hace las veces de mascota porque al estar dormido queda totalmente dominado, sin embargo, la presencia del interlocutor externo hace las veces de amo porque será éste quien dará ordenes al jaguar, es decir, el interlocutor externo mantiene el equilibrio en la balanza; el jaguar es mascota en el sentido que realiza actividades como ayudar a cazar animales, predecir el futuro y asesinar enemigos del interlocutor, sin embargo, en realidad el jaguar es el amo porque es él la fuente y el poseedor del conocimiento y del poder chamánico. En esta relación de domesticación chamánica ambas partes cumplen roles de mascota y amo, porque de lado y lado se comprometen y se mezclan las subjetividades. Viveiros de Castro (1996, 98) menciona que "la domesticación del primero acompaña a la 'esclavización' del segundo", refiriéndose a que la domesticación de la mascota esclaviza al amo, es decir el amo también se vuelve mascota, y la mascota se vuelve amo.

La ambivalencia en los roles de parentesco está presente desde el mito, éste evidencia que los roles padre-hijo, o amo-mascota no son fijos y están mezclados. No es claro si el humano se va a volver jaguar o el jaguar se va a volver humano, en palabras de la abuela Wiña, el mito nos habla de "formarle un humano al jaguar" pero finalmente nos dice que el niño humano se convirtió en jaguar. En los relatos orales de los waorani, muchas veces el jaguar es nombrado como padre (como lo hace Ehuenguime en el fragmento que he señalado con anterioridad) y otras como hijo, como lo hace Wiña en el siguiente fragmento:

Los antiguos tenían jaguar en su corazón, en su espíritu, sólo en las noches los jaguares se acercaban donde sus papás humanos, se acercaban y decían "uuuuu" [canto del jaguar antes de hablar]. Los waorani, mis abuelos tenían así jaguar. Este tigre que vivía dentro del humano wao les comía a los humanos, atacaba. Grande es el tigre (entrevista a Wiña, Konipare, 7 de febrero de 2020).

Esta relación simbiótica, fluida y bidireccional de amo-mascota y padre-hijo, es sostenida por una cadena en la que circulan protección y cuidado, en el caso waorani pareciera que el cuidado no es equitativo, porque los mayores cuidados vienen de parte del jaguar hacia su pariente humano. “La relación familiar se modela como dos relaciones asimétricas que implican protección: la del padre y el hijo, o la del amo y la mascota” (Fausto 1999, 938). Dentro de la dinámica de cuidado, el jaguar waorani: 1) provee alimento, ya que informa a los waorani el lugar exacto en el que se encuentran animales que podrían ser cazados, 2) recibe órdenes para asesinar a los enemigos del chamán, 3) da visiones del futuro<sup>3</sup> y 4) enseña a los waorani cómo cantan otros animales, por ejemplo, Gaya menciona: “Ellos [los jaguares] dicen: ‘Guangana así canta’, waorani grabó, oía, entonces de ahí saca canción de guangana” (entrevista, Konipare, 30 de marzo de 2020).

“Tener tigre” es tener el canto del jaguar en la garganta, lo cual indica que se tiene el poder mismo del jaguar; al tener este canto se tienen acceso a los cuidados, la sabiduría, el conocimiento, la fuerza y la capacidad de acción del jaguar, perpetuando y sosteniendo la comunicación y la relación de parentesco con el mayor depredador de la selva waorani.

#### **4.3. ¿Cómo se recibe el canto del jaguar? La materialización del mito**

Tú eres hijo del jaguar;  
yo tanto te amo,  
pero tu papá [el jaguar] también te ama, te ama más.

— Ehuenguime Enqueri,  
recuerda las enseñanzas de su padre Mincaye Enqueri

Casey High (2015, 157, traducción propia) describe el proceso de convertirse en chamán waorani como consecuencia de un suceso imprevisible: “Quienes sufren una enfermedad o

---

<sup>3</sup> Por ejemplo, la última vez que mi interlocutor Ehuenguime visitó al chamán Kemperi, habló con el jaguar por medio de él; el jaguar anunció que pasadas 5 cosechas de chonta Ompure (líder de la comunidad de Yarentano) sería asesinado a manos de los waorani en aislamiento. Para más información sobre este enfrentamiento revisar el capítulo 1 de esta tesis.

accidente casi mortal son particularmente vulnerables a convertirse en chamanes, especialmente si fue causado por la brujería”. Tal es el caso de Kemperi Baihua, quien actualmente es el último chamán reconocido por la nacionalidad waorani, quien recibió el poder del jaguar cuando era niño y se encontraba agonizante. En una visita que realicé a la comunidad Bamenó a principios del año 2022, Miñimo, esposa de Kemperi, explica:

Un sabio que tenía el poder del jaguar trajo ayahuasca, la cocinó y le hizo tomarla y bañarse con ella, también masticó la ayahuasca y le dio de comer en la boca, para que sobreviviera y después tuviera poderes [...] con ese tratamiento Kemperi se volvió poderoso y sabio, él revivió y más tarde cuando tuvo la edad, los jaguares entraron en su corazón, recibió el espíritu del jaguar (Entrevista a Miñimo Baihua, Bamenó, 22 de marzo de 2022).

En este caso, el proceso de convertirse en chamán está totalmente relacionado a la ingesta de ayahuasca para salvar la vida de un niño enfermo, sin embargo, durante el transcurso de mi trabajo de campo, otros interlocutores explicaron el proceso de convertirse en chamán como uno que se transmite y aprende de manera generacional, que no está relacionado con la ayahuasca y que hace parte de una decisión consciente antes de un evento marcado por el azar. Ehuenguime menciona: “El sabio o chamán que tiene tigre, lo entrega a su hijo o a su nieto más amado” (entrevista, Gareno, 6 de marzo de 2020). Este interlocutor señaló que la transmisión del poder del jaguar se da durante un extenso periodo de tiempo, durante años el chamán y su elegido irán juntos a la selva para encontrarse con los jaguares y construir una relación de domesticación que producirá un nuevo chamán.

En el siguiente fragmento Ehuenguime explica cómo se obtiene el poder del jaguar:

*Desde el principio* el abuelo de tal dice, escoge: “él es mi nieto y yo debo dar poder a él”. Entonces el abuelo sólo mantiene a él, *lleva a la selva* cada vez que viaja, *lleva, lleva y lleva* y ya crece, *el tigre lo va conociendo*, y cuando [el nieto] llega a treinta... treinta y cinco años ya *sabe poder*, ya puede dar el poder [...] El abuelo lleva al nieto a la selva, porque ahí viene la *comunicación*, relación entre el chamán y los hijos, *los hijos son los jaguares*, se acercan y saben estar husmeando. Así como tú domesticas el perro, los perros cuando tú llegas te quieren, se suben encima, te aman, te encariñan, también los jaguares... una hora, dos horas de



caminata... llegan [los jaguares] y *hacen dormir al papá* [al chamán], se hace dormir y comienzan a "lamer", *hablan con el papá* y todo eso, un par de horas, los hijos mismos le cogen y le llevan a otro sitio, dormido, y después ellos, *después de tanto hablarse*, ya se despertaron, despiden al papá y se van, el papá queda un par de minutos, se levanta y se viene a la casa. El nieto mientras dormía el papá se la pasa con los jaguares, jugando y todo eso, entonces *el poder estaba entrando cuando se relacionaban jaguares y el nieto, desde pequeño* (entrevista, Garenó, 6 de marzo de 2020, cursivas propias).

Tal así, el poder del jaguar es producto de una cadena de amor, el sabio o chamán waorani que ha establecido una relación de amor con el jaguar, la transmite a su pariente humano más amado, quien a su vez deberá construir una relación de amor con los jaguares, para luego transmitirla a un nuevo pariente humano. En la Amazonía “el amor de los antepasados y de los ancianos se manifiesta dentro de una persona como poder espiritual y conocimiento” (Uzendoski 2006, 166), es decir que el amor es una fuente pragmática de transmisión de poder y parentesco.

Algunos waorani que sufren efectos negativos a causa de la brujería sí son relacionados con la actividad chamánica pero no se les considera chamanes, por ejemplo, Martha, quien es una de las hijas de Gaya y vive en Konipare, se encuentra con sus facultades mentales alteradas a causa de una brujería quichua; Martha ha tenido una visión del exterminio del pueblo waorani, en la que pronostica que todos morirán atacados con disparos de armas de fuego y explosivos que serán lanzados desde aviones. Muchos waorani de la comunidad creen en esta visión porque el estado en que se encuentra Martha avala la veracidad de la misma, sin embargo, ninguna persona de la comunidad considera que Martha sea chamán, porque como lo mencioné con anterioridad, solamente se considera chamán a aquel que tiene el canto del jaguar manifestado en su garganta. En el caso waorani, muchas personas pueden manipular y tener acceso a facultades chamánicas producidas por estados alterados de la percepción, sin embargo, no por esto son considerados chamanes, la figura del chamán está completamente ligada a la comunicación con el jaguar.

Sea que el chamán escoja al heredero del poder o sea que el chamán salve la vida del niño agonizante usando ayahuasca, el poder del jaguar se empieza a transmitir “desde el principio” de la vida del niño, es una construcción que demanda años, que empieza en la niñez y termina

en una etapa avanzada de su adultez. De esta manera, la forma en que los waorani obtienen el canto del jaguar es la materialización misma del mito de parentesco, es la ejecución del plan fundador que hicieron el jaguar y el waorani de “formarle un humano al jaguar” (entrevista a Wiña, Konipare, 19 de marzo de 2020); el niño elegido o el niño que es salvado de la enfermedad es ese niño que en el mito es arrojado del jaguar al humano y viceversa hasta convertirlo en jaguar.

Durante la mayor parte de las conversaciones que tuvimos con Ehuenguime, este interlocutor se refirió al jaguar como padre, pero cuando explica cómo se obtiene el poder del jaguar, es explícito en referirse al jaguar como hijo: “los hijos son los jaguares”, y además establece una comparación con la domesticación canina, es decir, ubica al jaguar en una posición de hijo-mascota. De igual manera, el chamán Kemperi se refiere a sus jaguares como hijos suyos y de su esposa Miñimo; refiriéndose a una vez que Miñimo habló a los jaguares menciona: “Se fueron tristes porque la mamá les dijo: Váyanse” (Entrevista a Kemperi, Bamenó, 22 de marzo de 2022). No quiero decir que en una situación específica el jaguar o el waorani ocupen únicamente un rol, la ambivalencia siempre está presente, pero en algunos casos predomina un rol sobre el otro, por ejemplo, se es más mascota que amo, o se es más hijo que padre, pero no se deja de ser amo o padre. En la producción del niño chamán, el jaguar aparece como la mascota a ser domesticada, pero realmente es ella quien tiene el poder chamánico: duerme al chamán waorani, lo carga, lo despierta y enseña al niño. El chamán y su elegido amado llegan a la selva y cuando se da el encuentro con los jaguares, éstos duermen al chamán, sin embargo, el chamán continúa hablando durante todo el encuentro, es decir que, en este proceso de convertir a un niño en chamán sucede lo mismo que cuando el chamán recibe el canto del jaguar: el chamán duerme y se vuelve un puente para la comunicación entre el jaguar y aquel que ese encuentra despierto junto al chamán.

Para mantener el poder del jaguar el waorani debe tener una comunión profunda con la selva. El niño elegido es llevado a la selva repetidas veces, porque solamente con ella, en ella y a través de ella puede construirse la relación de parentesco con el jaguar; el acto de domesticación y familiarización tiene implícito el conocimiento profundo de la selva. Recibir el poder del jaguar, implica recibir el poder de la selva misma, comunicarse con el jaguar es comunicarse con la selva. Si el chamán desea conservar el poder del jaguar deberá mantener

la comunión con la selva, es decir que, en el caso waorani el chamán es el producto de un trabajo permanente, un vínculo que se construye por medio de las actividades cotidianas como: cazar, pescar, sembrar, limpiar la chacra y recolectar frutos; el poder del chamán emerge del quehacer cotidiano en la selva:

Tigre no viene a hablar cada día, no, tigre viene unos 4 o 5 días, pasados 6 días el tigre viene, cuando el chamán no se va al monte, el tigre no regresa a hablar, cuando chamán se va al monte, ya, a cacería, a limpiar chacra, lejos, ahí sí ya cuando llega a la casa ya tardé, a las 5 de la tarde ya comienza a hablar (entrevista Ehuenguime, Gareno, 31 de marzo de 2020).

Tener el canto del jaguar, o “tener tigre” es el resultado de un trabajo de años en el que se forja un vínculo de afectos entre el jaguar, el niño, el chamán y la selva. Es un proceso delicado y peligroso de domesticar al mayor depredador de la selva, un proceso en el que amo y mascota deben conocerse por medio de compartir tiempo juntos, hablar, jugar, lamerse, recorrer la selva... es decir, volverse parientes cercanos y afines. En relación a los quichuas amazónicos Uzendoski (2006, 166) menciona que: “El “amor” o *llakina* produce no sólo relaciones sociales sino también circula como la presencia afectiva del poder”, para el caso waorani tener el poder del jaguar es resultado de la materialización de ese amor que ha circulado generacionalmente en el proceso de domesticación y familiarización del jaguar, un legado que el chamán debe cuidar y producir continuamente por medio de una vida tejida en la sensibilidad de lo que para los waorani es vivir en la selva.

#### **4.4. Transformación de waorani a jaguar, mundo sonoro como puente**

Es común escuchar entre los waorani la frase: “Waorani nunca muere”, porque la muerte implica un renacimiento en jaguar. Uno o varios jaguares adultos vienen en busca del alma del difunto para devolverlo a la vida y a la selva en el cuerpo de un jaguar cachorro. Algunos han recibido este conocimiento transmitido de manera oral por sus familiares, otros han escuchado los cantos-gritos de los jaguares que llegan a revolcarse en la tumba del difunto para llevarse el alma de éste transformada en un jaguar cachorro, y algunos han visto el momento de la transformación; en la mayoría de casos se menciona que se renace en un

jaguar del sexo opuesto al que se tuvo mientras se vivió como waorani. Ehuenguime explica cómo fue el renacimiento de uno de sus cuñados en jaguar:

En esa lomita, ahí mi cuñado murió, ahí lo enterramos... cuando oculta el sol así la cabeza ponemos a enterrar, otro cuñado vino a ayudar y enterramos, este cuñado no me hizo olvidar porque me dijo: “oye, tu papá, mi suegro, sabe decir que ya mismo aparece el tigre”, yo digo: “chuta”. [...] Nos quedamos viendo, y a las siete y media de la noche ya vino... "shoo" sonó la hoja, "ya viene tigre" dijo mi cuñado. Le veo ahí, y estaba abajo, grandote, el tigre hizo así como perrito [Ehuenguime imita el movimiento del jaguar olfateando] De ahí [el jaguar] escuchó así dónde está enterrado [Ehuenguime imita el movimiento del jaguar, indicando que éste colocó una de las orejas sobre el suelo, levantó la cabeza, y luego colocó la otra oreja sobre el suelo] Como estaba la cabeza así [Ehuenguime señala con las manos la dirección en la que enterraron al cuñado] entonces [el jaguar] escuchó así, topó sus patas así, y se echó, se echó así y así [Ehuenguime indica los movimientos que hace el jaguar recostando sus orejas en el suelo una y otra vez] levantó la cabeza otra vez aquí, "tracc", otra vez levantó, cuatro veces, una, dos, tres, cuatro y el cinco ya le sacó ya... ahí silenciosamente vimos, ya le sacó. Ya con cola de tigre; pero la cara, la cabeza todavía estaba humano, sí, humano estaba, tal como mi cuñado estaba ser humano, le sacó y tal como llora el recién nacido, el bebé, igualito "oooo oeee oeee" [Ehuenguime imita el llanto del jaguar bebé] así, igualito ese sonido así, ya le sacó y lo agarró a su diente, se fue por aquí "oooo oeee oeee", se fue esa loma... ya se fue. (entrevista Ehuenguime, Gareno, 31 de marzo de 2020).<sup>4</sup>

Ehuenguime especifica que el muerto es enterrado con su cabeza en la dirección en la que se oculta el sol, la cabeza del muerto queda hacia el occidente y es importante que sea de esta manera, porque esto determinará el ritual de búsqueda y extracción que hace el jaguar sobre la tumba del difunto. Así como Ehuenguime, casi siempre que un waorani me contaba sobre la transformación en jaguar especificaba detalladamente los movimientos y sonidos que hace el jaguar sobre la tumba del muerto. Es relevante la importancia del mundo olfativo y sobretodo del mundo sonoro en este momento de transformación de waorani a jaguar, porque el jaguar padre que llega a extraer el alma detalla con profunda atención y precisión el punto en el que escucha al muerto. Ehuenguime narra con minucia las veces que el jaguar recuesta su cabeza sobre la tierra, para escuchar con un oído y luego con el otro, revelando que el hilo sonoro que se establece entre el jaguar y el muerto es el puente mediante el cual se da la extracción del

---

<sup>4</sup> Escena ubicada en *Sonidos de Jaguar*, minuto 10 con 42 segundos

alma, es por esto que Ehuenguime menciona: “Y el cinco, ya le sacó”, es decir, a la quinta vez de haber recostado sus orejas para escuchar, el jaguar logra establecer y determinar totalmente el punto de conexión sonora con el muerto, y ahí es cuando saca el “alma”. Los puntos de escucha que identifica el jaguar sobre la tumba del difunto se vuelven las columnas que permiten y sostienen el acto de la transformación de waorani a jaguar cachorro; el acto de transformación y renacimiento se sustenta y vehicula en la conexión sonora que se establece entre el jaguar y el muerto.

#### 4.5. Mundo sonoro, circulación de parentesco con el jaguar

El jaguar es el no humano fundamental en la creación de la vida afectiva cotidiana de los waorani y el mundo sonoro es un soporte vital para la circulación de emociones y parentesco. Por ejemplo, Tipa María me cuenta que su padre Moipa Irumenga murió porque estaba “chamaniado”, con esta expresión hace referencia a que su padre fue afectado por el poder negativo de un brujo quichua. La brujería que recibió Moipa le produjo una rara enfermedad en todo el cuerpo que le causaba mucho dolor, los días antes de su muerte, un jaguar se acercaba a la casa de Moipa a llorar, Tipa María y su familia no vieron al jaguar, pero todos lo escucharon. Con los verbos gritar, cantar, hablar y llorar, Tipa manifiesta los sonidos que hacía el jaguar para expresar su tristeza por el dolor en que se encontraba Moipa:

Todos [los waorani] quedan jaguar, se muere un hombre, queda mujer, queda jaguar, si yo muero, yo me quedo barón, jaguar barón, así decía mi papá, visión vio antes de morir: "yo muero, me quedo mujer jaguar" dijo. Cuando mi papá estaba a punto de morir, jaguar *gritaba: Uuuu mmm mmm*,<sup>5</sup> *llorando*, ya igualito como nosotros lloramos, los niños, así lloran, duro *lloró*, duro *cantó*, todo hasta *escucharon todos*. Mi hermano dice que todavía *llora* tigre llegando ahí. Por eso nosotros limpiamos para que quede amplio, mucho dice que hace bulla, los hijos tiene miedo, por eso limpiamos [...] La noche que lo enterramos, [el jaguar] *gritó* feo, no sé, no sabemos de qué grita, qué *hablará* tigre no sabemos... *lloraba* bastante (entrevista a Tipa María, Garenó, 30 de enero de 2020, cursivas propias).

---

<sup>5</sup> Audio 26, llanto del jaguar en voz de Tipa María, en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

Otro ejemplo que evidencia la importancia del mundo sonoro como soporte para la transmisión de emociones afectivas con lo no humano lo encuentro con Moisés, actual presidente de la comunidad de Gareno, medio hermano de Tipa y también hijo de Moipa Irumenga. En una de mis entradas a la comunidad de Konipare, en la estación de buses Centinela en la ciudad de Tena nos encontramos con Moisés, él se encontraba borracho, apenas me vio empezó a expresar su molestia de que José Boca (mi principal anfitrión) dejara entrar a personas *cowori*<sup>6</sup> a la comunidad, afirmaba que era el presidente quien debía autorizar o negar las entradas de *cowori*. Ya estando en el bus que nos llevaría a la comunidad, Moisés me contó que esa misma noche él escucharía el sonido del jaguar, imitó dicho sonido, el sentimiento que reinaba en Moisés dejó de ser el enojo y se transformó en una profunda nostalgia, se le llenaron los ojos de lágrimas y me contó que el jaguar que vendría era su papá, que sus parientes waorani venían en forma de jaguar y él los escuchaba. Contó que ese mismo día por la mañana, uno de sus hijos quiso escuchar el sonido del jaguar y fueron al monte a escucharlo, Moisés expresó alegría porque esa mañana el jaguar había cantado muy cerca de ellos.

Tanto el caso de Tipa María en el que el jaguar se acercaba a llorar por Moipa, como el caso de Moisés en el que escuchar a los jaguares es escuchar a sus familiares que han muerto como waorani, evidencian que el mundo sonoro es un puente de comunicación interespecífica por el que transitan emociones y sentimientos que conforman la relación de parentesco con el jaguar y construyen la vida afectiva cotidiana.

#### 4.6. Guerra y Jaguar. Los cantos de guerra

El tigre se come sin miedo al humano,  
el tigre se come sin miedo al humano,  
el tigre se come sin miedo al humano.

—Wiña Boyotai, canción.<sup>7</sup>

La explicación que la abuela Wiña agrega de esta canción:

“Los guerreros también atacarían al humano,

---

<sup>6</sup> Palabra que hace referencia a todos aquellos que no son waorani

<sup>7</sup> Audio 27, voz Wiña en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

los guerreros atacarían como tigres, sin miedo”  
(entrevista, Konipare, 7 de febrero de 2020)

Los waorani llaman “civilización” al periodo que empieza a finales de los años 50 cuando misioneros del ILV- Instituto Lingüístico de Verano- logran entrar a su territorio y establecer una misión cristiana en la comunidad de Tiweno, donde la gran mayoría de waorani serán reunidos y evangelizados, haciendo que grupos waorani que eran enemigos convivieran en un mismo lugar sin atacarse. La entrada de los evangelistas occidentales marca una ruptura y un punto de referencia fundamental en la concepción que los waorani tienen de su mundo, frecuentemente los waorani utilizan el término español “civilización” para brindar un referente temporal a sus relatos, definiendo un antes y un después de la llegada de los misioneros cristianos y con este evento, una separación entre un tiempo en el que los grupos enemigos se encontraban en guerra continua como forma de reproducir la vida y un tiempo en el que pararon la cadena de asesinatos y venganzas al interior del grupo contactado. En relación al proceso que los waorani llaman “civilización”, High (2015, 45, traducción propia) menciona que los waorani “valoran las narrativas de convertirse en civilizados y cristianos precisamente porque se refieren a las condiciones en las que se trascendió el período más intenso de asesinatos por venganza del pasado”. Con la misionarización evangélica, los waorani empezaron a establecer vínculos matrimoniales, sociales y económicos con diversos tipos de *cowori* garantizando la reproducción de la vida y la convivencia en la nueva organización basada en la comunidad.

Autores como Narváez y Trujillo Montalvo (2020, 13) hablan de un continuum entre épocas de paz y de guerra en el que “la guerra se mantiene vigente como una institución social dentro de nuevos marcos simbólicos y los guerreros waorani como referentes de identidad, tradición e historia expresados como un espacio de reafirmación cultural en un contexto moderno”. Por medio del registro de los asesinatos y ataques violentos que se han presentado desde el año 1918 al año 2016, estos autores afirman que: “A pesar de los años de contacto de los waorani y de la relación mantenida con el Estado nación, la guerra como acto social no ha desaparecido ni ha sido extirpada dentro de las prácticas culturales” (Ibíd., 29). Estos autores cuestionan el planteamiento de “Boster, Yost y Peeke [...] quienes afirman que los waorani encontraron en la paz impuesta por los misioneros evangélicos del Instituto Lingüístico de Verano las garantías para la supervivencia, con la imposición de las figuras religiosas del

pecado y de la trascendencia de las almas” (Ibíd). Sin embargo, en el mismo estudio realizado por Narváez y Trujillo Montalvo (2020) se puede evidenciar que desde los años 70 (periodo en el que la mayoría del pueblo waorani se encontraban reunido en la misión evangélica en Tiweno) al día de hoy, todos los asesinatos y ataques violentos que se han presentado corresponden a enfrentamientos en los que están involucrados los grupos waorani en aislamiento, ya sea porque atacan o son atacados por diferentes tipos de *cowori* (madereros, petroleros y otros pueblos indígenas) o por grupos waorani contactados (los cuales, según Rival (2015) también podrían ser considerados como *cowori* por parte de los grupos en aislamiento). Es decir, desde que el ILV logró establecer su misión evangélica en el territorio waorani no ha habido asesinatos entre los waorani contactados. Narváez y Trujillo (2020) enmarcan a los waorani dentro de una generalidad y no diferencian que hay grupos contactados y otros que no, por supuesto, los grupos en aislamiento: los tagaeri-taromemani, hacen parte de la familia de los waorani, pero no se puede decir que operan bajo las mismas lógicas que los waorani contactados. De los años 70 al día de hoy, la cadena de asesinatos sí paró al interior del pueblo waorani que fue contactado por occidente; pero los asesinatos y las venganzas continúan vigentes para y en relación a los waorani en aislamiento.

La cadena de asesinatos vigentes entre los waorani en aislamiento y los waorani contactados, es un motivo de preocupación y temor para estos últimos. High (2015, 166, traducción propia) menciona que “a veces los Waorani expresan su preocupación por la forma en que los conflictos y los acontecimientos actuales pueden llevar a un retorno a la violencia que tiene una presencia tan fuerte en la memoria social”. De igual manera, durante mis días en campo pude constatar que los waorani contactados expresan temor frente a posibles episodios de violencia, valorando la relativa calma que empezó con el periodo que ellos llaman “civilización”; y al mismo tiempo, expresan una profunda nostalgia y de cierta manera añoranza por el tiempo en el que los guerreros asesinaban protegiendo los territorios, garantizando el sustento abundante y con esto la reproducción de sus grupos.

Sin embargo, el hecho que la cadena de asesinatos por venganza haya parado al interior del grupo contactado no quiere decir que la guerra no esté presente y que los waorani puedan ser considerados un pueblo “pacífico”. El canto waorani es una prueba de ello, la guerra está viva en el canto ancestral. Los mayores cantan sobre la guerra siendo ésta un marcador clave de su



identidad. Los cantos de guerra dan continuidad cultural a la guerra waorani, dan continuidad al *duranibai* (la forma en la que vivían los ancestros). “Las narraciones de guerra y los cantos mantienen la cultura de violencia viva” (Narváez y Trujillo Montalvo 2020, 30). Los cantos de guerra no sólo mantienen viva la memoria de la guerra, sino que afirman la identidad de guerreros y jaguares. Por ejemplo, la abuela Wiña me brinda una explicación de un canto que ella cantó en un momento en el que nos encontrábamos con toda la familia reunida en la cocina, no pude traducir la canción porque la voz de Wiña resulta ilegible en medio de otras voces, risas y sonidos incidentales, sin embargo, su explicación del canto es la siguiente:

Era sobre la guerra de la matanza, la canción que canté dice que soy como jaguar, voy y vengo matando, así me identifico, soy como el jaguar, como tigre nunca se junta con nadie, antiguamente los abuelos peleaban y mataban, de esa manera cantaban esa canción, antes enojaban iban y mataban, por eso se identificaban como jaguares, tigres, y tenían pintado achiote en la frente [...] Antiguamente siempre cuando se encontraban tigres, entre tigres siempre mataban, así los hombres cuando se encontraba con enemigos se mataban en el camino, siempre como tigre andaba *comiendo*, en camino *matando*, iban matando sólo a los mayores y a los niños iban dejando [vivos] (conversación familiar con Wiña, Konipare, 11 de febrero de 2020, cursivas propias).

La pintura de achiote hace parte del cuerpo con el que el waorani se viste de jaguar para enfrentar a sus enemigos. Brabec De Mori (2015, 107), por ejemplo, explica que en un canto de la comunidad yine de la Amazonía peruana, en el que se canta para sanar el cuerpo de una persona enferma, la transmisión de cualidades del pájaro *timelo* al enfermo “se concreta al final, cuando el cantante ‘pinta’ el cuerpo de la niña con el color blanco de la garza, con el propósito de que sea inmune a la etiología de ‘susto’”. En el caso waorani el canto de guerra y la pintura de achiote performan el cuerpo del guerrero afirmando su identidad del jaguar.

Durante mi trabajo de campo, la única vez que los waorani utilizaron su antifaz de achiote fue un día en que un grupo de mujeres waorani se reunieron en casa de mis anfitriones en Konipare, para tejer y prepararse para una feria del tejido que se llevaría a cabo en esta misma

comunidad<sup>8</sup>, a la que asistirían mestizos de la ciudad de Quito, esta feria tuvo que ser aplazada por la llegada de la pandemia del Covid19. Ese día las mujeres realizaron diferentes tipos de tejidos y tinturaron de color rojo el hilo de la chambira, además la abuela Wiña pintó el contorno de los ojos de los presentes con tintura roja de achiote, creando una especie de antifaz. Cuando pude traducir los cantos que las mujeres cantaron ese día me di cuenta que la mitad de las canciones eran sobre la guerra. El encuentro de mujeres tejedoras tuvo una fuerte connotación de guerra. Las mujeres se pintaron los rostros con achiote rojo, tinturaron chambira roja y cantaron principalmente sobre la guerra. Con la pintura de achiote las mujeres se vistieron de jaguares y cantaron sobre la guerra, preparándose para un encuentro con el enemigo, con los *cowori*.

Los cantos de guerra develan que a pesar de que el acto de venganza no existe el interior del grupo contactado el deseo de vengarse está latente. Narváez y Trujillo Montalvo (2020, 23) mencionan que: “La expresión de ira o *pinte* es la base que da sentido y razón a un ataque o al inicio de la guerra dentro del código del guerrero”. La ira o *pinte* está viva y es expresada en los cantos de guerra. Por ejemplo, Mincaye Enqueri, quien fue uno de los asesinos del primer grupo de misioneros evangélicos del ILV en el año 1956, y que posteriormente se convirtió al cristianismo como pastor evangélico, predicando por el mundo como un ícono del aparente triunfo del cristianismo sobre quienes eran considerados uno de los pueblos más violentos de la Amazonía, mantiene viva la guerra y el deseo de venganza por medio de su canto, su hijo Ehuenguime menciona:

Mi papá [Mincaye] cuando se calienta sigue cantando de guerra, sigue acordando de su vida, nunca olvida, él canta, le digo: “Papi eso es dedicado de guerra”. Dice: “Sí miijo, yo nunca me olvido, nunca me he olvidado de lo que me pasó, por más que está *Mempo* [Dios] arriba, pero... si él permite, yo seguiría matando, nada más” (entrevista Ehuenguime, Gareno, 6 de marzo de 2020).

Dentro de la ideología cristiana el perdón aparece como una virtud esencial para acabar con la violencia waorani, sin embargo, el hecho de que no haya asesinatos por venganza al interior

---

<sup>8</sup> Un fragmento de este encuentro de mujeres waorani tejedoras se encuentra ubicado en el minuto 31 del documental *Sonidos de Jaguar*. Es una escena donde predomina el color rojo, la memoria de la sangre, la memoria viva de la guerra.

del grupo contactado no significa que los waorani hayan perdonado. Por ejemplo, Tipa María quien se identifica como cristiana evangélica cuando me contó sobre la muerte de su abuelo Moipa Irumenga, expresó el profundo deseo de vengarse:

Familia Ima [...] ellos mataron a mi abuelo, mataron con hacha y machete, que no podían matar y mataron, pero así era, yo tengo odio a ellos, son familia pero igual sentimiento de odio tengo. Pensando cómo sería machete, cómo sería hacha, cómo machetearon a mi abuelo, tengo odio, odio veo, dentro de mi corazón tengo odio [...] claro que duele pues, claro que duele, que pedaciaron como animal a mi abuelo Moipa, claro que me duele contando historia [...] Mi abuela Aguañete también fue lanceada, macheteada. [...] al recordar de esos abuelos, me da odio a la familia Ima. [...] Mi papá me contaba llorando, cuando era niño, 6, 7, 8 [años] vivió eso, [...] machetearon, dejaron, gritaron, se fueron, decía: “Queda un coraje para igual hacer después de crecer”, así contaba mi papá, entonces oyendo de eso, a mí me sabia dar odio (entrevista Tipa María, Gareno, 30 de enero de 2020).

Los cantos y las narraciones de guerra mantienen viva la memoria de la guerra de los ancestros y expresan el deseo irresoluto de venganza al interior del grupo contactado, afirmando el *ethos* guerrero y la identidad de jaguares. Al mismo tiempo, los cantos de guerra ponen de manifiesto la complejidad del proceso de cristianización en los waorani, el cual convive con formas tradicionales de vida en una disputa permanente.

#### 4.7. Canto del jaguar. Chamán y diablo

Cuando me acerco a la chica, ella grita,  
tiene mucho miedo de mí porque tengo el cuerpo muy feo,  
a nadie puedo gustar,  
yo tengo mi piel bien fea, asusto, colmillos blancos  
nadie va a quererme por mi manera de ser, por mi vida, así soy: fuerte.  
— Wiña Boyotai, canto.<sup>9</sup>

Canción que el jaguar cantó por medio del chamán Kemperi

---

<sup>9</sup> Audio 28, canto del jaguar en voz de Wiña, en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

y que es cantada por la abuela Wiña  
(entrevista a Wiña, Konipare, 8 de febrero de 2020).

Como lo mencioné al inicio de este capítulo, el canto del jaguar es una facultad exclusiva del chaman, una facultad poderosa que hace accesible a los waorani el poder mismo del jaguar. Durante mis días en campo, todos mis interlocutores mencionaron que actualmente el pueblo waorani tiene un único chaman: Kemperi, quien tiene aproximadamente 120 años y vive en la comunidad de Bameno. Autores como Casey High (2015, 165, traducción propia) han hablado de un declive en el chamanismo waorani, producto del esfuerzo de este pueblo amazónico por establecer alianzas tanto con *cowori* como con grupos waorani que eran enemigos, dentro del marco de lo que actualmente es la vida en comunidad: “El papel de los chamanes se ha vuelto insostenible en un contexto en el que la noción de comunidad está orientada a evitar conflictos potenciales que podrían interrumpir el período actual de paz relativa”. Sin embargo, esto no quiere decir que los waorani no hagan uso del chamanismo. “Los quichuas se han convertido en la fuente primaria tanto de la curación chamánica como de las acusaciones de brujería” (Ibíd., 147). Durante mis días en campo, los chamanes quichuas se presentaban como los culpables de prácticamente todas las enfermedades y muertes que en los últimos tiempos han sufrido los waorani. En Konipare por ejemplo, se cree que Carlos Alvarado, un chamán quichua que llegó a vivir hace algunos años a esta comunidad, es el causante de todas las enfermedades que han sufrido los waorani de esta comunidad desde su llegada; de igual manera, mis interlocutores de Konipare acuden a otros chamanes quichuas para contrarrestar las brujerías que reciben de Carlos Alvarado.

El desuso de chamanes waorani y el uso de chamanes quichuas por parte de los waorani, además de ser una manera de sostener la noción que tienen de comunidad como lo ha señalado High (2015), también es una manera de posicionarse como víctimas dentro de las relaciones interculturales que han creado con el pueblo quichua. Rival (2015) y High (2015) han afirmado que la condición de presas o víctimas es un eje central en la construcción de la persona waorani. En relación a esta misma afirmación de la persona desde la victimización, los waorani se posicionan como presas constantes de las brujerías de los quichuas, y evitan cualquier tipo de confrontación directa que pueda ocasionar problemas potenciales dentro de la comunidad, dando continuidad a su condición de víctimas. Por ejemplo, durante años los

waorani de Konipare han sufrido las brujerías del chaman quichua que vive en su comunidad y hasta el día de hoy han evitado confrontarlo.

Sin embargo, la razón principal del desuso de los chamanes waorani radica en que su poder chamánico emana de la interacción con el mayor depredador y asesino de su selva, el jaguar. “Explicar el aparente declive del chamanismo requiere atención no sólo a la historia misionera y al papel específico de los chamanes, sino también al lugar de los animales, espíritus y enemigos humanos dentro de un cosmos más amplio de alteridad waorani” (High 2012 en High 2015, 155, traducción propia). El jaguar es reconocido como el mayor asesino waorani y el chamán waorani no sería considerado como chamán si no fuera porque tiene el canto o poder del jaguar, por lo tanto, el chamán no puede ser separado del jaguar. Aparecida Vilaça (2015) estudia el caso de un posible giro ontológico del animismo al naturalismo en el proceso de conversión al cristianismo del pueblo amazónico brasilero wari y evidencia que la introducción de la figura de Dios en el mundo de los wari generó dos cambios correlativos, uno es la separación entre humanos y animales, proceso sustentado por la potestad que da Dios al hombre sobre los otros seres de la creación; y dos, la individualización de la persona wari, que ya no será concebida como un producto de las relaciones con las otras alteridades sino como un ser indivisible y compacto creado por Dios. Con la llegada del cristianismo, los waorani también objetivaron a los animales y los separaron del ser humano, marcando en sus relatos una clara diferencia de cómo era la vida con los animales antes y después del contacto evangélico. La llegada del cristianismo occidental y con éste la aparente separación de lo humano y lo no humano, puso al chamán waorani en una situación problemática porque el chamán no pudo ser separado del jaguar, el chamán quedó encerrado en una posición media entre lo humano y lo no humano, convirtiéndose en una figura que no encaja en ninguno de los dos extremos de la división que pretende realizar el cristianismo entre cultura y naturaleza. El chamán waorani se volvió una figura problemática<sup>10</sup> para las actuales condiciones de vida en comunidad en las que los waorani buscan evitar enfrentamientos violentos con grupos que eran enemigos y con los diversos *cowori*.

---

<sup>10</sup> Narváez y Trujillo Montalvo (2020) incluso hablan del asesinato sistemático de los chamanes waorani después del contacto con los misioneros evangélicos.

Para muchos waorani que se identifican como cristianos evangélicos, el jaguar, además de ser considerado el mayor depredador también es considerado el diablo y el chamán un medio para la manifestación del diablo. “Antes las personas no creían en Dios, entonces en corazón de estas personas vivía el diablo, por ahí le *hablaba*, sí es verdad, el diablo así vive en el corazón, sí, solo éste es que habla” (entrevista a Gaya, Konipare, 30 de marzo de 2020). Muchos waorani creyentes en el evangelio bíblico consideran que, así como el diablo entró en la serpiente bíblica y habló por medio de ella para tentar a los habitantes del paraíso, de igual manera el jaguar entró en el chamán y habló por medio de él para tentar a los waorani. Por ejemplo, Dayo menciona en relación a los chamanes: “Tigre para mismo viene, tigre ha entrado aquí [señala la garganta], diablo ha entrado y pregunta, como preguntó en tiempo de Jesús, así mismo, así *cantó*” (conversación personal, Dayuno, 6 de febrero de 2020).

Aunque el chamán con su canto de jaguar es el caso paradigmático en el que el diablo controla la perspectiva de otro ser, los waorani evangélicos referencian como producto del diablo cualquier manifestación de agencia humana en los animales. Muchos waorani cristianos creen que el diablo se apropia de la perspectiva de los otros seres y habla o canta por medio de ellos; esta noción tiene sus raíces en las prohibiciones que bajo la figura del pecado los misioneros evangélicos colocaron sobre el canto tradicional waorani. “Ellos [los misioneros] dijeron es pecado [cantar], cosas malas hay que dejar, entonces tiene que botar mejor” (entrevista a Gaya, Konipare, 12 de marzo de 2020). Después de la misionarización evangélica el canto de los animales fue entendido por muchos waorani como una herramienta que utiliza el diablo para tentarlos. Muchos waorani cristianos afirman que a partir del conocimiento del evangelio cristiano el poder del diablo ha menguado mientras que el poder de Dios ha crecido y, por lo tanto, actualmente el diablo los llama o tienta con menos frecuencia ya que tiene miedo porque ahora los waorani tienen a Cristo en el corazón.

Ahora no, sino antes, antes personas vivían sin contacto, sin civilización, antes ellos *oían* lo que *cantan* animales, ahora no [...] creo que antes como vivía bastante el diablo como persona así... hoy ha venido civilización llegó, vino el evangelio de biblia, que traen de toda parte de la selva, ya llega, entró aquí bastante de palabra de Dios (entrevista a Gaya, Konipare, 12 de marzo de 2020, cursivas propias).

Muchos waorani cristianos manifiestan con orgullo la extinción de sus chamanes y de hecho expresan cierta superioridad moral sobre los quichuas por el hecho de que estos aún tienen tratos con el “diablo”, mientras que ellos ya no. Sin embargo, los waorani cristianos continúan haciendo uso del chamanismo por medio de los chamanes quichuas en sus prácticas cotidianas, como es el caso de mis interlocutores. Más allá de los cambios que se han venido dando a causa del contacto con el mundo cristiano occidental, el mundo waorani es un mundo estructuralmente chamánico, la cotidianidad está sustentada sobre las bases del chamanismo. En la Amazonía la vida es chamánica.

A pesar de que muchos waorani que se identifican como cristianos manifiestan una aparente negación del jaguar y del chamán, el jaguar continúa siendo un ser constitutivo de la cosmología y la construcción de las personas waorani. Como en el caso del pueblo wari que expone Vilaça (2015), los cambios que el pueblo waorani ha venido experimentando a raíz de la llegada del cristianismo no pueden ser leídos en una línea recta del paso de una ontología animista y perspectivista a un sistema basado en el naturalismo cristiano-occidental. En el caso waorani, el cristianismo no ha eclipsado el perspectivismo y animismo amazónicos, conviven juntos como dos mundos simultáneos por medio de los cuales los waorani se movilizan. No hay una absorción directa y total del cristianismo, más bien hay una negociación y una permeabilidad intermitente.

El canto del jaguar como poder chamánico se ha vuelto una práctica peligrosa y problemática para el ideal de vivir en una comunidad. La censura de los chamanes y su canto de jaguar hace parte de un esfuerzo por sostener las actuales condiciones de convivencia, evitando enfrentamientos violentos que afecten las relaciones que se han creado estratégicamente con antiguos enemigos y diversos *cowori*, garantizando la reproducción y expansión de la vida.

Una vez que descartamos el estereotipo común de que los niveles extremos de violencia son un aspecto definitorio de la sociedad waorani, podemos comprender mejor el valor que el propio pueblo waorani atribuye a "vivir bien" entre un grupo cada vez más diverso de vecinos (High 2015, 165, traducción propia).

Los waorani, al igual que los yanomami de la Amazonía venezolana (Catherine Alès 2000) tienen una reputación de violentos asesinos sin tenerse en cuenta el tamaño de su sufrimiento y su tristeza por las muertes violentas de sus antepasados; el temor frente a posibles eventos violentos y su capacidad de amor y protección con sus parientes humanos y no humanos, como el jaguar. En el caso waorani el odio, la ira, el amor, el deseo de venganza y la censura de la misma existen de forma simultánea. Para la mayoría de waorani, las nuevas formas de convivencia demandan rechazar el canto del jaguar, sin embargo, el jaguar, concebido como el diablo por algunos waorani cristianos continúa siendo parte constitutiva del cosmos waorani. La censura de los chamanes no eclipsa el poder estructural que tiene el jaguar. Los cambios que se han dado con la llegada del mundo occidental al mundo waorani no indican una conversión total de los waorani al cristianismo; en una hibridación compleja y no lineal, el jaguar como padre originario y el Dios cristiano comparten la producción de las personas y del mundo waorani. Inclusive, los waorani que se identifican como cristianos sostienen una fuerte relación de parentesco con el jaguar, ya sea porque se adentran en el bosque para escucharlo cantar y de esta manera conectar con la presencia de los ancestros como en el caso de Moisés; ya sea porque creen que renacerán en jaguares como en el caso de Tipa María; o a pesar de las dudas que puedan tener al respecto de su renacimiento en jaguares como en el caso de Gaya, mantienen viva la memoria de esta transformación porque saben que sus antepasados la vivieron; y finalmente, el *ethos* de guerreros y jaguares continua totalmente vigente y vivo en los cantos cotidianos de los mayores: “Para que tenga un futuro la gente, para que no se olvide, para que no se pierda la cultura, sí cantamos, cada uno, cada quien” (conversación personal con Gaya, Konipare, 26 de febrero de 2020).



## **Capítulo 5. *Sonidos de Jaguar*, un documental etnográfico. *Close up* a la metodología**

Mi principal intención en este capítulo es exponer algunas reflexiones que me parecen relevantes sobre lo que fue mi experiencia de hacer etnografía audiovisual en la selva amazónica ecuatoriana. Este capítulo no es un paso a paso del proceso de creación de la película etnográfica, y mucho menos un análisis detallado de ésta misma. Busco acercarme al papel que tuvo la cámara en esta investigación principalmente como un cuerpo para la participación y la experiencia. Por medio de algunos momentos claves intento exponer cómo fue vivida la cámara en campo y cómo viví el campo junto a ella; cuál fue mi modo de representación; de qué maneras particulares la cámara me permitió (o no) conocer y experimentar. Es decir, quiero dar una idea de las formas y las condiciones en las que se construyeron las imágenes de esta película etnográfica. La mayoría de referencias visuales que menciono en este capítulo se encuentran en el documental etnográfico *Sonidos de Jaguar*.

### **5.1. Lo audiovisual nació del campo. Una cámara machete**

Cuando llegué a Konipare por primera vez, mi intención era conocer la Amazonía, nunca había estado en ella, en un viaje que tenía tintes de paseo conocí a quienes posteriormente serían mis principales anfitriones en el trabajo de campo: José Boca y Minta Lucrecia, una pareja de waorani jóvenes que desde el primer momento amablemente abrieron las puertas de su casa. En este encuentro, José expresó que quería grabar con video el canto de los ancianos de la comunidad, para posteriormente enseñar estas grabaciones a los jóvenes, quienes afirmo José: “han dejado de cantar” los cantos de los mayores. En este momento, sin saber que haría trabajo de campo con este pueblo, le dije a José que yo tenía una cámara de video y que podría hacer tales grabaciones. De esta manera, con el paso del tiempo, el interés de mi anfitrión por utilizar el audiovisual para valorizar la memoria y los saberes de los mayores, estableció el objetivo de esta investigación y sentó sus bases metodológicas. Yo estudiaría el canto ancestral waorani por medio de la cámara de video, es decir, haría etnografía audiovisual.

En idioma waotededo, *yaimé* es machete y *aroke* es el uno numérico, con una pequeña variación fonética, mi nombre y mi primer apellido significan: “un machete”. Cuando mis interlocutores supieron mi nombre les causó mucha gracia; Minta me dijo: “ya tienes nombre

waorani” y en juego, Adela, hija de mis anfitriones, muchas veces intentaba cortar cosas frotándolas con mi cuerpo. De esta manera, mi nombre me establecía como una herramienta de trabajo venida del mundo del “hombre blanco” que les podía brindar una tecnología útil, en este caso la tecnología del audiovisual. La necesidad de utilizar la cámara de video como herramienta tecnológica que permitiría registrar, conservar y valorizar el canto de los mayores surgió del campo mismo, de los intereses de mi anfitrión. Al entrar a campo con una cámara de video, confirmaba el sentido de mi nombre en waotededo, yo era una herramienta venida de afuera, un machete.

El deseo de mi anfitrión de grabar con video los cantos de los mayores, concordaba totalmente con la naturaleza misma de la investigación, la cual no sólo permitía utilizar el audiovisual, sino que de cierta manera lo demandaba. En la construcción teórica y metodológica previa al campo, en esa fase de la investigación que el antropólogo Roberto Da Matta (1972, 1999) llama “teórico-intelectual” en la que el etnólogo hace ‘uso –y hasta abuso- de la cabeza’”, es decir, esa fase en la que navegamos entre una marejada de textos buscando conocer (virtualmente) a nuestros futuros agentes de estudio, intentando construir un camino teórico medianamente sólido que nos permita dar con algo de firmeza ese paso al vacío que representa entrar al campo, entendí que la cámara como herramienta de investigación e inscripción podría ayudarme a conocer mejor mi objeto de estudio de lo que lo haría únicamente un cuaderno de notas o una grabadora de sonido. El canto de cualquier pueblo humano emana desde cuerpos que se mueven, gesticulan, crean, bailan, y muchas veces modifican su entorno mientras cantan. “La observación directa sintetiza, clasifica y economiza, mientras que la observación fílmica amplía el campo de lo observable a lo que no puede ser directamente expresado por la palabra [...]” (Ardèvol 2006, 218). La cámara de video me ofrecía no sólo la palabra sino también el movimiento, no sólo el sonido sino también el gesto, y esta amplitud me resultaba grata y aprovechable para acercarme a una práctica oral y corpórea de una cultura cuya lengua me era desconocida.

Sin embargo, grabar el canto de los mayores no llevaba directamente a realizar una película etnográfica. Decidí hacer una película como parte de la exposición de resultados de la investigación por dos razones principales: primero, la película me permitiría comunicar y entregar al pueblo waorani una parte del trabajo realizado con ellos, retribuirles una parte de

las imágenes que me otorgaron, y del pensamiento que circula en ellas; y segundo, en tiempos donde las imágenes tienen un papel protagónico en la comunicación humana, la película permitiría al espectador experimentar sensorialmente el mundo waorani y transmitir un mensaje a un público más allá de lo académico.

Entrar a campo teniendo presente que uno de mis objetivos era realizar una película etnográfica direccionó la forma misma de estar en el campo. Es diferente si el etnógrafo utiliza la cámara pensando que hará una película o no, porque esta intención previa modificará su manera de grabar, modificará la manera en que piensa en imágenes la realidad que se le presenta, puede incluso modificar el tiempo mismo que permanecerá en campo, es decir, utilizar la cámara con la intención de hacer o no una película modifica la mirada del etnógrafo. Sin embargo, la intención previa sea cual sea, tampoco garantiza que se realice o no la película, pero independiente de ello, esta intención modifica el trabajo de campo porque se trabaja o no para la presencia de un futuro espectador.

La cámara se incorporó a esta investigación desde la demanda nacida del campo mismo, la cual se fue alimentando de la construcción teórica previa a la etnografía. La cámara que entró a campo estaba atravesada de intenciones y supuestos, estaba atravesada por la teoría, era una cámara leída. Sin embargo, con esto no me refiero a que fuera una cámara que conociera con qué se iba a encontrar y mucho menos de qué manera iba a reaccionar; más bien era una cámara consciente de lo que estaba buscando y de algunas posibilidades que ella misma podría brindar a la investigación siendo una poderosa herramienta tecnológica, siendo un machete.

## **5.2. La cámara en campo**

### **5.2.1. Algunas consideraciones técnicas**

Entré a campo con una cámara Canon 60D, una grabadora de sonido zoom H4NPro, un micrófono *shotgun* Boya PVM1000, un micrófono inalámbrico de solapa BY-WM8 ProK1, y dos lentes: un 50mm fijo que utilicé para la mayoría de entrevistas, y un 18-55mm que finalmente fue el que más me acompañó en la vida cotidiana. En la primera caminata a Dayuno Nuevo, yo llevaba la cámara con el lente de 50mm, nos encontramos con una mujer

de Konipare que junto a su perro intentaban cazar una guatusa, mi familia waorani se apresuró a ayudarla, entonces nos desviamos del camino, el espacio en el que el perro tenía acorralada a la guatusa era estrecho, la selva estaba tupida y habían troncos enredados en el suelo, por las condiciones del espacio y la distancia focal fija del lente no logré hacer un plano general de la situación, no podía abrir el plano pero tampoco me resultaba fácil desplazarme hacia atrás, en ese momento entendí que para este tipo de campo en el que el etnógrafo no tiene ningún control sobre la realidad que se presenta y además, como en mi caso, me interesaba acercarme y alejarme del objeto de estudio, no tenía ningún sentido utilizar un lente fijo, por lo tanto, el lente de 50mm quedó relegado a las entrevistas y el lente de distancia intercambiable hizo parte del cuerpo diario de la cámara. Con respecto a la cámara creo que es muy pesada para este tipo de campos y que seguramente sería más apropiado utilizar una cámara de video de lentes intercambiables o una cámara de fotografía más pequeña y liviana. Con respecto al micrófono *shotgun*, éste era bastante pesado y largo, un peso extra que se sumaba al peso mismo de la cámara, además su tamaño resultaba incómodo cuando me acercaba a algunos cuerpos, una prueba de que nunca me adapté del todo a este micrófono fue que sin darme cuenta quemé su protector de viento al acercarme a grabar cómo se cocinaban las vísceras de una tortuga en su mismo caparazón; el micrófono era mucho más largo que el mismo cuerpo de la cámara. Finalmente, menciono esta pequeña descripción técnica porque al hacer etnografía con herramientas audiovisuales, éstas harán parte del cuerpo con el que el etnógrafo experimentará el campo, y como todo cuerpo tiene características específicas, permitirá unas cosas y restringirá otras. Es decir, el etnógrafo debe entender y adaptarse al cuerpo audiovisual porque este mismo cuerpo condicionará su experiencia.

### **5.2.2. Acompañar la vida con video**

En algunos momentos del campo me encontré sin saber si realmente estaba avanzando con la investigación. Parte de la metodología que había planeado no había funcionado o aún no había podido aplicarla. En esos momentos en que sopesaba la metodología que había planeado versus la que estaba realizando, llegaba a la conclusión de que finalmente lo que estaba haciendo era buscar el canto waorani por medio de acompañar la vida con video. Mi metodología principal había resultado ser: sumergirme perceptivamente en el mundo waorani en compañía de una cámara. Rosana Guber (2004, 109) define la observación participante

como la técnica que caracteriza el trabajo de campo de la antropología, cuyo objetivo es comprender los “universos culturales y sociales, en su compleja articulación y variabilidad”, mediante la aplicación de dos actividades: observar sistemáticamente y participar directamente. La experimentación y observación sensibles en compañía de una cámara de video fue la metodología que me permitió movilizarme, conocer y relacionarme con la realidad waorani. En muchos momentos no sabía si mis días en campo me decían sobre el canto waorani, pero tenía la certeza de estar compartiendo la vida con video, tenía la certeza de estar haciendo observación participante con cámara.

La cámara que realicé en campo fue una cámara explorativa y subjetiva. Ardèvol (2006, 207) menciona que en el cine etnográfico de exploración: “La filmación no partirá de un guion previo sino de la adaptación, la observación y la improvisación sobre el terreno”. Mi cámara se encendía y se apagaba siguiéndole el paso a la vida con atención a los momentos que consideraba claves para la investigación. Nunca pretendí invisibilizar la presencia de la cámara ante mis interlocutores, sino todo lo contrario, ésta siempre nos acompañó como una presencia activa, creando vínculos con ellos y con el campo, provocando muchos de los acontecimientos que grababa. Tampoco busqué construir para el espectador una ilusión de realidad objetividad, no era una cámara distante al estilo del cine observacional, sino que se acercaba a la experiencia sensorial de la materialidad fragmentándola de manera que pudiera experimentarla mejor. Al hacer etnografía con una cámara viva, en el sentido de que el etnógrafo no pretende disimular o invisibiliza su presencia, sino todo lo contrario, darle libre albedrío a los efectos que ésta pueda desplegar, la cámara misma entra a hacer parte del cuerpo con el que el etnógrafo observa y participa, se vuelven un mismo cuerpo.

### **5.2.3. Caminar con cámara por la selva. La espontaneidad del encuentro**

Siguiendo la metodología de buscar el canto waorani acompañando la vida con video, acompañé tres recorridos por la selva. En el primero de ellos, mis anfitriones Boca y Minta querían enseñarme unas pequeñas cascadas que ellos consideran pueden ser atractivos para turistas. Durante mis días en campo, fue unánime el interés de todos mis interlocutores por desarrollar el turismo en sus comunidades, algunos de hecho, ven en el turismo un negocio que les dará soporte para sacar a las empresas extractivas de sus territorios. Decidí grabar el

viaje a las cascadas pensando que posiblemente resultaría un material útil para promocionar sus recorridos turísticos. A este recorrido fuimos en compañía de Gaya, padre de Boca. Sin haberlo planeado o conversado con anterioridad, mientras mis anfitriones prácticamente que se desentendieron del recorrido con la cámara, Gaya se conectó con él de manera espontánea. Gaya quería explicar a la cámara todo lo que él consideraba interesante del camino. De esta caminata la mayoría del material quedó borroso y nada fue utilizado para la película. Sin embargo, además de las claridades técnicas que me brindó, como por ejemplo que, caminando con cámara el foco debía hacerlo manual, este recorrido también descubrió a Gaya como un personaje clave para la investigación.

Después de haberle expuesto a Gaya mi interés de hacer recorridos con cámara, hicimos dos caminatas más contando con la compañía intermitente de Wekantoke, esposa de Gaya. La presencia de Wekantoke fue intermitente porque ella por momentos estaba con nosotros y por momentos adelantaba su paso para por ejemplo recolectar chambira o cortezas que sirvieran de tintes para los tejidos. En realidad, Wekantoke nos acompañaba pero su prioridad no era la grabación, ella aprovechaba para adelantar labores pendientes en la selva, inclusive algunas veces le molestó que Gaya y yo nos quedáramos mucho tiempo grabando en un mismo lugar. Me demoré en darme cuenta que cuando compartíamos la caminata con Wekantoke, repetidas veces Gaya acudía al conocimiento de ella antes de exponer algo ante la cámara. La mujer es autoridad en los hogares waorani. De hecho, la noche que le propuse a Gaya que me permitiera acompañar su vida con video, antes de darme una respuesta lo consultó con su esposa: “Wekantoke se sentó en la hamaca, Gaya le traducía todo lo que hablábamos, ella también opinaba, finalmente quedamos en que los acompañaría al día siguiente a cargar balsa” (notas de campo, Konipare, 29 de febrero de 2020). Luego de esa conversación, Gaya hizo una oración mixta, una gran parte en waotededo y otra pequeña en español para que yo entendiera de qué se trataba, básicamente Gaya le pidió perdón a Jesucristo porque al día siguiente trabajaríamos y por ser domingo deberíamos estar en la iglesia y no trabajando; además pidió que nos fuera bien cargando la balsa, y realizando los videos. Para este momento, yo llevaba más de un mes en campo y a pesar de haber tenido varias conversaciones con Gaya, las cuales se podrían interpretar como entrevistas informales que se daban cuando Gaya venía a nuestra casa a comer o a tomar un descanso de su jornada laboral en la que cargaba balsa por el Río Nushino, realmente no habíamos empezado a trabajar con el audiovisual. Así que después de esa conversación con Gaya y Wekantoke salí de su casa y

mientras caminaba a la mía sentí que por fin Gaya había entendido que mi interés no era únicamente tener conversaciones esporádicas con él sino acompañar su vida con video, caminé en paz hacia mi casa pensando que de ahora en adelante, acompañar la vida y hacer caminatas con cámara por la selva era un plan que tenía no sólo la aprobación de Wekantoke sino además del mismo Jesucristo.

Para Sara Pink (2007) la metodología de caminar con video permite la creación de lugares por medio del cuerpo que experimenta, es decir que al grabar las caminatas con nuestros interlocutores el video representa el lugar que es creado en el momento mismo de la grabación y también representa la experiencia encarnada de los interlocutores, la cual puede ser experimentada por la investigadora o el investigador de manera empática. Al caminar con Gaya y Wekantoke, la selva se revelaba como un lugar cargado de potentes sociabilidades, significados y memorias. Por ejemplo, en una de las caminatas, al ver un árbol, Gaya se detiene y me explica que cuando él era niño, su abuelo en esa misma rama mató a 4 monos con cerbatana, Gaya imita corporal y sonoramente la forma en que el abuelo disparó la cerbatana y la forma en la que los monos fueron heridos. “Se llamaba Nigua... Nigua se llamaba mi abuelo, él era súper buen cazador” (recorrido con cámara, Gaya, monte, 18 de marzo de 2020). Luego me explica que en esa parte del bosque había una familia de aproximadamente 150 monos que murieron a causa de la caza indiscriminada con escopetas de la gente que viene de afuera.<sup>1</sup> Caminar por la selva con mis interlocutores fue una manera de recorrer y comprender sus relaciones con lo no humano, y de representar los cambios que se han dado en la selva a causa del contacto con occidente.

---

<sup>1</sup> Escena de presentación de Gaya en <https://yeiaraque.wixsite.com/cantowaorani>

### Foto 5.1. Gaya me enseña la rama en la que su abuelo mató los monos



Foto de la autora.

Cuando se camina con el interlocutor, la cámara se vuelve un detonante para que el interlocutor experimente de manera intelectual y corporal su entorno material y simbólico; y a su vez, de manera participativa exponga este acontecimiento ante el investigador y ante la cámara involucrándolos en la experiencia. A medida que caminábamos, Gaya y Wekantoke experimentaban la selva y me invitaban a experimentarla de la manera en que ellos lo hacían, cada vez que encontrábamos algo que ellos consideraban importante como huellas de no humanos, frutas comestibles, barbasco,<sup>2</sup> plantas para tinturar chambira, plantas medicinales y diversas aves de la bóveda selvática, en la medida de lo posible lo experimentábamos multisensorialmente, parábamos a comer, oler, tocar, escuchar, sentir, pensar, reflexionar... grabar. Por ejemplo, mientras Gaya me está enseñando los árboles de ceibo dice: ¡Ve, grande es! ¡Ayy! [expresión nostálgica] ¿Cuántos años vivirá? ¿Tendrá éste? ¡Años!... no sé, no te puedo decir... no puedo calcular, puede ser unos...”, se queda mirando un rato la copa del árbol, baja la mirada y pregunta a la cámara: “¿500 años? No sé, ¿o menos o más arriba? ¿600 años casi?, pero ¡es tremendo mira!” (recorrido con cámara, Gaya, monte, 28 de marzo de 2020).<sup>3</sup> Yo dejo de grabar a Gaya y dejándome guiar por su dirección hago un plano

---

<sup>2</sup> Planta venenosa usada por los waorani para pescar. Además, durante los días en campo supe de varios casos de jóvenes waorani que se suicidaron o lo intentaron por medio del envenenamiento con esta planta.

<sup>3</sup> Película *Sonidos de Jaguar*, minuto 5 con 47 segundos.



contrapicado hacia la copa del árbol y de esta manera puedo experimentar y sentir con la cámara la inmensidad que Gaya expresa en sus palabras.

Pienso que uno de los factores que permite a la investigadora o al investigador experimentar empáticamente la experiencia de los interlocutores radica en la espontaneidad que hay en los encuentros que se dan durante el camino con cámara. Por ejemplo, en la última caminata, al encontrar una huella de jaguar recién hecha, Wekantoke grita hacia el espesor del bosque pidiéndole al jaguar que no nos coma.<sup>4</sup> La selva es un lugar vivo y siempre cambiante, no es posible determinar o premeditar los encuentros que sucederán mientras se camina, la mayoría de estos encuentros están dados por el azar y, por lo tanto, el investigador experimenta la espontaneidad del encuentro. Me pasó muchas veces que Gaya y Wekantoke se emocionaban al encontrar un pájaro, una fruta que nos serviría para ir chupando, o una huella de animal. Parte de la empatía que yo sentía provenía no solamente de probar la fruta, escuchar al pájaro o ver la huella, sino de haber estado con ellos en el momento en el que eran sorprendidos por los encuentros y reaccionaban de diferentes maneras a los mismos. Estos encuentros no son únicamente físicos, en el camino los interlocutores también se encuentran con lo simbólico, con el recuerdo y con la memoria. El método de caminar con video permite que los investigadores experimenten empáticamente la espontaneidad emocional y física de los encuentros que tengan los interlocutores. Caminar con video permite al antropólogo visual compartir de manera intensa, vivencial y expositiva la manera en que nuestros interlocutores experimentan espontáneamente y afectan material y simbólicamente su mundo.

#### **5.2.4. La cámara es yo, yo soy la cámara**

Cuando la etnógrafa o el etnógrafo hace observación diferida del material que ha grabado, las imágenes le devuelven la mirada y en esa corta distancia que hay entre la pantalla y los ojos se genera un amplio espacio de reflexión, un espacio que nos remonta al contexto en el que fueron grabadas las imágenes, pero al mismo tiempo nos distancia de él y nos permite ver las imágenes con mirada de espectador. En el momento de la observación diferida el investigador sin dejar de ser investigador se vuelve algo así como un espectador mirado, observa las

---

<sup>4</sup> Película *Sonidos de Jaguar*, minuto 09 con 09 segundos.

imágenes que ha grabado, pero éstas también lo observan a él, y no sólo lo observan, sino que le hablan.

En ese momento en el que me encuentro en esa posición que he llamado de espectador mirado, las imágenes de la pantalla me afirman con certeza que mi práctica etnográfica estuvo producida y condicionada por la presencia de la cámara. La antropóloga Elisenda Ardèvol (2006, 202) propone que la cámara es un “elemento de transformación de la práctica antropológica”, es decir, una herramienta que “modifica nuestra teoría, nuestro comportamiento, nuestra relación con la gente y con el campo” (Ardèvol 2007, 6). Al observar el material grabado, entiendo que cuando me encontraba participando del mundo con la cámara, tanto para mis interlocutores como para mí, mi yo en campo era un yo con cámara, no sin él. De esta manera me resulta imposible diferenciar quién es la cámara y quién soy yo en el campo. Mis interlocutores se relacionaron conmigo siendo yo un yo con cámara; cada vez que uno de mis interlocutores me dice: “mira mira”, lo que realmente me está diciendo es: graba graba. Las relaciones que establecimos con mis interlocutores, así como las relaciones que yo establecí con el campo estuvieron totalmente atravesadas y producidas por la cámara. No es que yo no sea en campo sin la cámara, la cámara y yo somos dos presencias diferentes, pero en el momento en que nos unimos no nos podemos dividir, nos volvemos el mismo cuerpo; tanto para mis interlocutores como para mí, la cámara y yo nos volvemos el mismo sujeto que experimenta el mundo.

### **5.2.5. Relaciones participativas**

Una cámara que participa en campo, que es asumida por el investigador como un agente activo que puede experimentar el mundo, es a su vez una cámara que puede producir una dinámica participativa con los interlocutores. La cámara “puede contribuir a configurar nuestro contexto de investigación en un contexto participativo, a proponer un nuevo tipo de relación de nuestros sujetos con la investigación” (Ardèvol 2007, 6). Por ejemplo, un día después de la cacería de una danta, me encuentro con varios familiares despostando dicho animal; en un momento de alegría familiar en el que Milton<sup>5</sup> establece una comparación de

---

<sup>5</sup> Esposo de Isabel, yerno de Dayo y Cugui.

semejanza entre los dientes de Eloi<sup>6</sup> y los de la danta, Milton y Eloi dirigen la mirada de la cámara; primero Eloi me señala los dientes de la danta, luego Milton me pide grabar los dientes de Eloi y luego me indica nuevamente los dientes de la danta.<sup>7</sup> En este vínculo participativo que se da por medio de la cámara muchas veces son los mismos interlocutores los que dirigen lo que graba o no la cámara.

Las relaciones de participación que se despliegan en campo por medio de la cámara se dan de tal manera que muchas veces los interlocutores se apropian de los objetivos mismos de la investigación. Por ejemplo, Gaya, Wekantoke y yo vamos haciendo un recorrido con cámara por la selva y nos encontramos con el pájaro *miniguanto* y su canto;<sup>8</sup> Wekantoke sigue el camino, pero Gaya se detiene, me explica algunas características de este pájaro y hace el sonido mimético con el que él lo atrae para cazarlo; seguimos el camino pero, cuando ya estamos alejándonos del lugar donde se encuentra el pájaro, Gaya se detiene como si hubiera olvidado algo importante, voltea a mirar y me pregunta: “¿Grabó sonido?”, es decir, Gaya me pregunta si grabé el sonido del pájaro porque entiende que la comunicación interespecífica sonora es el eje fundamental de esta investigación.

**Foto 5.2. Gaya me pregunta: “¿Grabó sonido?”**



Foto de la autora.

Nota: Fotograma del documental *Sonidos de Jaguar*.

<sup>6</sup> Esposo de Tipa María (interlocutora).

<sup>7</sup> Película *Sonidos de Jaguar*, minuto 14. Eloi cazó esta danta la noche anterior a la escena que muestra la película. La cacería fue realizada en Dayuno Nuevo, por los vínculos de parentesco, la carne fue compartida con mi familia de Konipare. Mis anfitriones me enviaron a Dayuno Nuevo en su representación para traer la carne.

<sup>8</sup> Película *Sonidos de Jaguar*, minuto 27.

Un ejemplo más que quiero mencionar con respecto a esta relación participativa que se establece con los interlocutores, sucedió un día que Dayo y yo nos encontrábamos sembrando plátanos,<sup>9</sup> como ese día la luna estaba llena, Dayo me explicó que debíamos sembrar a la manera *durani bai*, es decir, como en los tiempos de los ancestros no debíamos utilizar el machete sino un palo para hacer los huecos; yo había intentado hacer los huecos para las semillas pero no me rendía, así que la dinámica que establecimos fue que ella hacía los huecos y yo colocaba las semillas y las tapaba con tierra. En esta escena la abuela Dayo está sembrando plátanos y cantando mientras realiza esta actividad, sin embargo, el canto de Dayo se activó cuando yo encendí la cámara y se acabó cuando yo apagué la cámara, es decir, si yo no hubiera encendido la cámara Dayo no habría cantado. Quizá llevábamos algo más de media hora sembrando cuando decidí grabar a Dayo, le dije que la grabaría y recogí la cámara del suelo, había estado moviendo la cámara junto al costal de semillas a medida que nos desplazábamos por el terreno, saqué la cámara del estuche y empecé a grabar, en ese momento Dayo me preguntó con una sonrisa: “¿Canto?”, a mí me sorprendió un poco su pregunta, le sonreí con un gesto de afirmación, y entonces Dayo empezó a cantar mientras sembraba ¿Por qué hizo esto? ¿Por qué empezó a cantar cuando yo encendí la cámara y por qué dejó de cantar cuando la apagué?

Dayo, ¡hermosa!, tremenda mujer amazónica, guerrera, fuerte, grande, tierna. Le dije que la grabaría en la siembra y se soltó el cabello, me di cuenta que siempre que la grabo se suelta el cabello, además al empezar a grabarla cantó, mejor dicho, “actuó” el canto, o eso creo, ni antes ni después de grabarla cantó, sólo cantó mientras la grabé, eso me hizo entender que Dayo entendió muy bien mi búsqueda (notas de campo, Dayuno, 06 de abril de 2020).

---

<sup>9</sup> Película *Sonidos de Jaguar*, minuto 1 con 30 segundos.

**Foto 5.3. En siembra de plátano, Dayo me pregunta: “¿Canto?”**



Foto de la autora.

A mí me sorprendió gratamente lo que sucedió. Con este proceder de Dayo me fue totalmente claro que ella participaba conscientemente de los objetivos de esta investigación. A pesar de que la mayor parte de la comunicación que tuve con Dayo estuvo basada en señas y en palabras chapuceadas en español y en waotededo, porque ni ella hablaba español ni yo waotededo, Dayo había entendido que mi yo con cámara estaba buscando el canto en la vida cotidiana. Pero entonces, dado que en la película yo no explico este contexto ¿Es “mentira” esta escena? ¿Es una imagen que engaña? El espectador creerá que Dayo estaba cantando mientras sembraba plátano y no sabrá que realmente cantó para la cámara. Sin embargo, el hecho de que Dayo hubiera cantado para la cámara, no le quita veracidad a la imagen, Dayo cantó en este momento porque muchas veces canta mientras siembra plátano y fue correspondiente con los objetivos mismos de esta investigación.

En las situaciones y escenas anteriormente mencionadas se revela que la cámara en campo es un soporte para que los interlocutores tengan una relación participativa con la investigación, a tal punto que ellos mismos despliegan sus agencias en términos audiovisuales. La cámara en el campo hace que los interlocutores y no sólo la investigadora o el investigador piensen desde y con la imagen y el sonido. La cámara crea lazos participativos al punto que muchas veces son los interlocutores quienes dirigen la grabación o quienes como en el caso de Dayo,

se apropian de la escena en pro de los objetivos compartidos con el investigador. Por lo tanto, es innegable que en ese vínculo participativo que se da en el campo, los interlocutores, a pesar de no ser ellos quienes tienen la cámara en las manos, al compartir los objetivos de la investigación también dan forma a la estructura misma de la película.

### **5.3. Algunos retos de la etnografía audiovisual**

#### **5.3.1. El peso y la electricidad estando en la selva**

Cuando asumimos la cámara como herramienta fundamental de nuestra práctica etnográfica, con ella también vienen retos y resistencias tanto físicas como emocionales a los que la etnógrafa o el etnógrafo deben hacer frente. Por supuesto, esto depende de las características de cada campo y de las características del equipo audiovisual con el que se cuenta; no es lo mismo hacer etnografía con cámara en un estadio de fútbol, en el interior de una casa o en una selva; y de igual manera, no es lo mismo hacer etnografía con una cámara semi o profesional a hacerla con el teléfono móvil. Sin embargo, independiente de las especificidades que cada campo y cada equipo presenten, éstas condicionarán la relación de la etnógrafa con el campo y el progreso mismo de la investigación. Muchas condiciones que se presentan durante el campo pueden parecer superfluas o insignificantes, sin embargo, hacen parte de la experiencia vivencial de la práctica antropológica.

Dos factores que marcaron mi relación con el campo fueron el peso de los equipos audiovisuales y la necesidad de estar recargando sus baterías. “De un tiempo para acá, el tema de la luz se ha vuelto complejo en Konipare, el transformador eléctrico se daña a menudo, esto ha complicado el trabajo... ¡Las baterías!, ¡qué estúpidamente importantes son!” (notas de campo, Konipare, 27 de marzo 2020). A pesar de que en Konipare se iba la luz a menudo, el tema de las baterías fue especialmente crítico durante mi estadía en Dayuno Nuevo porque es una comunidad que no tiene luz eléctrica, la única posibilidad de recargar las baterías reside en un viejo panel solar ubicado en la casa de Milton e Isabel, el panel funciona a medias, para que brinde la potencia de recarga se necesita que el sol esté realmente intenso. Por lo tanto, recargar las pilas de la cámara, de los micrófonos y de la computadora donde descargaba las tarjetas de almacenamiento requería que el sol estuviera a mi favor. Por su puesto, había días o momentos de mucho sol, pero también había días enteros de abundante

lluvia. En muchos momentos del trabajo de campo, la incertidumbre de poder recargar o no las baterías me generó algo de torpeza en el manejo de la cámara. Al intentar economizar la batería algunas veces perdía planos que consideraba importantes.

Hoy me pasó dos veces que por estar en este “juego” de apagar y encender la cámara intentando ser lo más selectiva posible, no alcancé a grabar el momento en que caían los árboles de chambira que Wekantoke cortó,<sup>10</sup> cortó dos árboles grandes, a sólo machete, cuando los árboles caían hacían un ruido fuerte, toda la fuerza de Wekantoke en ese sonido. No pude grabar las caídas, seguramente falta de astucia, de agilidad... pero bueno, aceptar que hay cosas que se escapan a la cámara y que sólo quedan al que las vivió, no se puede tener encendida la cámara siempre y menos estando en la selva con la electricidad limitada (notas de campo, Konipare, 29 de marzo 2020).

De igual manera, el peso de los equipos algunas veces me generó conflictos, por ejemplo, las caminatas de Konipare a Dayuno Nuevo tenían una duración aproximada de cuatro horas, en uno de estos desplazamientos se desató una lluvia digna de la grandeza de la Amazonia: “Hoy caminando de vuelta me di a la pena, caminé sin ánimo, me caí mucho, me desilusionaba el peso que llevaba en la espalda y temía que el agua superara la bolsa y arruinara los equipos” (notas de campo, Dayuno, 1 de febrero de 2020). Consideraciones como el peso de los equipos y las dificultades para recargar sus baterías pueden parecer superfluas, pero a mi entender, dejan de serlo cuando se evidencia que pueden llegar a afectar la estadía del etnógrafo en el campo, colocando demandas físicas y emocionales diferentes a las que representa hacer etnografía sin audiovisual. Las características materiales y los requerimientos de los equipos de grabación establecen retos y condiciones específicas para el cuerpo físico y emocional del etnógrafo.

### **5.3.2. La etnografía con cámara demanda otros tiempos**

Por último, quiero mencionar un sinsabor que tuve en algunos momentos del campo con respecto al uso de la cámara dentro de la práctica etnográfica. Algunas veces no podía

---

<sup>10</sup> Película *Sonidos de Jaguar*, minuto 23 con 13 segundos.

participar del mundo con la cámara y también sin ella, debía decidirme por alguna de las dos experiencias. Para mí, participar con la cámara no elimina la necesidad de participar directamente sin ella. No quiero decir que hacer etnografía con cámara no sea una forma no sólo de observar sino también de participar activamente, por supuesto que lo es, y con anterioridad intenté explicar cómo participé con la cámara y cómo esta cámara participativa generó diversas relaciones con los interlocutores. Sin embargo, el cuerpo del etnógrafo con cámara y sin cámara son dos cuerpos diferentes, cuyas posibilidades de experimentar y conocer no se anulan mutuamente.

Muchas veces el etnógrafo debe decidir con cuál de los dos aprendizajes se queda, con el cuerpo que experimenta con cámara o con el cuerpo que experimenta sin ella, o cómo los negocia según sus propias consideraciones. Por ejemplo, en la escena que Wekantoke está sembrando yucas,<sup>11</sup> era la primera (y fue la única) vez que se me presentó la oportunidad de experimentar una siembra de yuca, me resultaba importante grabarla porque la yuca es uno de los alimentos más significativos del mundo waorani, tanto por ser un alimento constitutivo de la alimentación diaria como por su importancia simbólica.<sup>12</sup> Wekantoke empezó a sembrar la yuca y yo a grabarla, sin embargo, para ese momento el cansancio del día ya era evidente, habíamos estado cargando palos de balsa, y haciendo un recorrido con cámara por la selva. Mientras grababa a Wekantoke me sentía mal de no ayudar en la siembra, los cogollos de yuca estaban amontonados en un sólo lugar y Wekantoke debía repetidas veces ir a recogerlos para llevarlos hasta los puntos donde estaba haciendo los huecos. Yo sentía que necesitaba experimentar con audiovisual, pero también sentía que debía dejar la cámara a un lado y ayudar en la siembra, no me resultaba cómodo estar grabando mientras veía el esfuerzo de ella, así que hice algunos planos de afán para tener el registro de la siembra, dejé la cámara en el suelo y me dediqué a sembrar con Wekantoke. No tuve el tiempo para experimentar la siembra con la cámara como habría querido, de haberlo hecho seguramente no habría alcanzado a ayudar en la siembra. En esta situación las semillas de yuca que serían sembradas no eran tantas como para que la actividad me diera el tiempo suficiente de experimentar a plenitud con la cámara y también de experimentar directamente con mi cuerpo sin ella.

---

<sup>11</sup> Película *Sonidos de Jaguar*, minuto 15 con 50 segundos.

<sup>12</sup> Para más información sobre la dimensión simbólica de la planta de yuca revisar a Laura Rival en el “El crecimiento de las familias y de los árboles: la percepción del bosque de los Huaorani” en *Tierra Adentro - Territorio indígena y percepción del entorno*, 2004.



La etnografía con cámara demanda de tiempos diferentes para conocer y experimentar a los tiempos que requiere la etnografía sin cámara. Sin embargo, esto también depende del tipo de narración visual y representación que el etnógrafo haya elegido o sentido hacer; en mi caso, yo siempre intentaba participar de la realidad con y sin cámara. Siento que de alguna manera como realizadora lograba conectarme y entender mejor la materialidad del mundo grabado cuando yo misma había experimentado en mi cuerpo dichas materialidades, por ejemplo: recoger chambira y sacar su hilo, cargar palos de balsa, cargar carne por el monte, bailar, pelar yuca, preparar chicha, abrir una gallina. Sin embargo, esta forma de estar en campo puede resultar demasiado idílica, algunas veces el tiempo mismo en el que se da la realidad o que el etnógrafo tiene para hacer campo no permite experimentar de ambas maneras; y por supuesto, también sucede que hay muchas actividades de las que el etnógrafo o la etnógrafa no podrán participar porque culturalmente le serán restringidas.

La cámara no sólo demanda tiempos diferentes respecto a la relación que la etnógrafa o el etnógrafo establecen con el campo, sino que también demanda tiempos diferentes respecto a la forma en que cada interlocutor se relaciona con la cámara. Por ejemplo, Cugui (esposo de Dayo) nunca se entendió con la cámara. Cuando yo me encontraba sin la cámara, a pesar de no entender bien nuestros idiomas, podíamos pasar mucho tiempo “conversando”, sin embargo, cuando yo encendía la cámara Cugui se comportaba como una persona completamente diferente. Intenté entrevistarle con video dos veces, pidiéndole que me contara algunas de las historias que habíamos compartido estando sin cámara, pero ante la cámara Cugui no profundizaba en las ideas y vetaba muchos temas, principalmente aquellos relacionados con los chamanes waorani y el canto del jaguar en sus gargantas.

Cugui cantó tres canciones inventadas por él, y no respondió nada de lo que le pregunté, dijo que no debía hablar de eso porque se podía condenar, además dijo que tres canciones eran suficientes [...] Cuando llega el momento de hablar ante un micrófono o la cámara, no dice nada, dice que todo se le olvidó, o dice que es pecado, al parecer cree que el video y el audio son mecanismos del diablo (notas de campo, Dayuno, 6 de abril de 2020).

No sin razón, a Cugui siempre le preocupó el uso que posteriormente pudiera hacerse de sus imágenes, varias veces me preguntó a dónde iría la película. A pesar de que con Cugui

creamos lazos de amistad que yo realmente considero fuertes, nunca pude compartir cómodamente con él y la cámara. Seguramente Cugui habría necesitado más tiempo para relacionarse con la cámara o yo habría necesitado más tiempo para acercarme a él con la cámara de una manera diferente; o ¿por qué no? quizá no se trataba de una cuestión de tiempo y de cualquier manera Cugui habría rechazado la cámara. Los interlocutores establecen relaciones diversas con la cámara, muchas veces el audiovisual dispara la palabra, el pensamiento y la experimentación de sus mundos materiales y simbólicos; y otras veces, como en el caso de Cugui dispara el silencio y el rechazo.

#### 5.4. El antropólogo con cámara, un malabarista. La primera vez que “apareció” el canto

**Foto 5.4. Wiña canta mientras teje con sus hijas, una nieta las acompaña**



Foto de la autora.

*Nota:* Fotograma del documental *Sonidos de Jaguar*. Primera vez que escuché el canto de manera espontánea

La primera vez que el canto apareció de manera espontánea, es decir, sin que mi cámara preguntara por él o fuera un soporte para que se diera su presencia, fue casi 20 días después de haber entrado a campo. Yo me encontraba en la casa de mis anfitriones, ellos se habían ido a la feria de San Pedro a comprar víveres y yo me había quedado con los niños. “Salí de la habitación rumbo a la cocina para hacer el almuerzo y escuché que cantaban en la casa de enfrente. Pregunté a los niños: '¿Qué suena?', 'están cantando', dijeron” (notas de campo,

Konipare, 8 de febrero de 2020). El canto provenía de la casa de Wekantoke y Gaya, corrí en dirección del sonido y encontré a la abuela Wiña cantando mientras tejía en compañía de una nieta y dos hijas, una de ellas Wekantoke.<sup>13</sup> Le hice señas a Wiña y a Wekantoke pidiéndoles permiso para grabar, a Wekantoke le dio risa y miró a Wiña, algo le dijo y ambas se rieron, Wekantoke hizo un gesto con la mano que yo interpreté como aprobación. Corrí a mi casa, tomé la cámara y regresé a grabar, llevaba un rato grabando cuando pensé que sería bueno tener el audio de este momento registrado de manera independiente a la imagen, así que corrí de nuevo a mi casa y regresé con la grabadora de sonido, la dejé en el suelo cerca de Wiña y retomé la grabación con la cámara. Ese día parecía que el sol estuviera derritiendo la selva, la luz del sol se reflejaba en la pantalla de la cámara y no me permitía ver, así que nuevamente hice señas a Wekantoke pidiéndole prestada una camiseta que estaba secándose extendida en la cerca exterior de la casa, Wekantoke y Wiña nuevamente se miraron y se rieron, tomé la camiseta e intenté hacer una especie de carpa entre mi cabeza y la cámara.

Quizá me veía como un mono haciendo malabares. Mientras ellas impajaritables tejían al ritmo del canto de Wiña, yo corría de una casa a la otra, traía la cámara, luego la grabadora de sonido, me ponía en las manos unos guantes que días previos había fabricado con unas medias para que los insectos no me picaran las manos, me ponía un trapo en la cabeza para poder ver la pantalla de la cámara, en fin... qué raros somos los aspirantes a antropólogos visuales, parecemos un número de un circo (notas de campo, Konipare, 8 de febrero de 2020).

Yo me encontraba tan metida en el propósito de capturar ese momento, que de no haber sido por las risas de Wiña y Wekantoke no habría salido de la abstracción para imaginar cómo me veían mis interlocutoras; ahora que recuerdo la situación, por supuesto también me habría reído de mí misma, seguramente parecía loca, o por lo menos, malabarista. Algo de la “locura” que se ve desde afuera refleja algo de la “locura” que está viviendo el etnógrafo, mientras los interlocutores están en un momento totalmente cotidiano, el etnógrafo se encuentra presenciando un momento que considera crucial para su investigación y, por lo tanto, se esfuerza con su cámara y con todos los otros aparatos tecnológicos que lleva consigo para no perderlo. Pareciera que hacer etnografía visual pusiera claramente al investigador en

---

<sup>13</sup> Película *Sonidos de Jaguar*, minuto 16 con 54 segundos.

el rol de observador, “tengo una cámara para ver con ella”, sin embargo, muchas veces olvidamos que el agente que miramos también nos está viendo.

Finalmente, la primera vez que encontré el canto de manera espontánea fue en la voz de una *pikena*, una mujer sabia del pueblo waorani, en un momento cotidiano y familiar en el que tres mujeres adultas tejían mientras una niña las acompañaba. Al día siguiente de este suceso, hice videoelicitación de estas imágenes con la abuela Wiña, al verse en las imágenes, me explicó que en ese momento estaba cantando para que su nieta aprendiera cómo se canta y además me explicó que, la corona que estaba tejiendo la usaría su hija Wekantoke cuando fuera a representar a los waorani ante los *cowori*.<sup>14</sup> “Hago la corona para que se la ponga mi hija Wekantoke, se identifique y pueda ir a representarnos, ir a cantar” (entrevista Wiña, Konipare, 9 de febrero de 2020). Es decir que, la abuela Wiña canta haciendo una corona que su hija Wekantoke se va a poner cuando cante ante los *cowori*. Aquí cantar es como tejer, mientras Wiña canta, no sólo teje la corona, sino que su canto teje la vida, con el canto Wiña está transmitiendo conocimiento a su nieta y al mismo tiempo está transmitiendo poder a su hija por medio de la corona, el canto que Wiña entona en este presente histórico está tejido a otros presentes futuros.

### **5.5. En la etnografía con cámara, los interlocutores “hablan para una audiencia”. La cámara me salvó de las dificultades iniciales con el idioma**

La abuela y sabia Wiña es una de las interlocutoras fundamentales de esta investigación, tanto para el documento visual como para el escrito; de hecho, en ella se sostiene la estructura narrativa principal de la película. Wiña, al igual que la mayoría de waorani mayores no hablan español, no sé si lo entiende un poco, pero no lo habla. Algunos momentos que compartí con Wiña fueron momentos familiares en los que yo aprovechaba la presencia de jóvenes waorani para que me ayudaran a traducir y comprender lo que la abuela o los mayores explicaban. Sin embargo, era frecuente que los jóvenes al cabo de un tiempo se aburrieran de traducir y dejaran de ponerle cuidado a los abuelos, o inclusive, algunas veces sucedió que los jóvenes no lograban entender lo que decían los abuelos, seguramente porque estos utilizan expresiones o palabras que han ido en desuso. Sin embargo, la mayor parte de la interacción con Wiña no estuvo mediada por un traductor y no se habría dado sin la presencia de la

---

<sup>14</sup> Nombre que referencia a las personas no waorani.

cámara; con o sin traductor la abuela Wiña se tomaba realmente en serio el trabajo con la cámara, para ella era importante compartir y explicar su conocimiento a través de la cámara. Esta conciencia de Wiña sobre el potencial comunicativo que tiene el audiovisual en gran parte reside en que ella ha sido una de las mujeres waorani más activas en la lucha que sostiene este pueblo contra el extractivismo industrial de recursos naturales no renovables en sus territorios, pelea que ha alcanzado difusión mundial y que en gran medida ha sido movilizadora a través de las imágenes que se publican en redes sociales<sup>15</sup>. Wiña entiende el potencial comunicativo que tiene la imagen en este mundo hiperconectado y encuentra en la cámara una poderosa herramienta de reivindicación y lucha.

Dentro del material registrado con Wiña hay dos entrevistas que fueron vitales para esta investigación, la primera fue realizada sin traductor y la segunda con un traductor intermitente, digo esto porque los que hicieron las veces de traductor fueron los niños de mi casa, nietos de Wiña, quienes me ayudaron a traducir en la medida que el aburrimiento que les causaba la labor los dejaba, en la medida en que pudieron entender a la abuela y en la medida en que les duraba el interés por el trato que hicimos a cambio de la traducción: utilizar mi teléfono móvil para entrar a sus redes sociales.

---

<sup>15</sup> Por ejemplo, en la plataforma digital Instagram está la cuenta oficial de la resistencia waorani “waoresistencia”, la cual fue creada por las comunidades de Pastaza que se unieron en la lucha contra las políticas extractivistas del Ecuador, por medio de esta cuenta los waorani invitaron al mundo entero a unirse a su lucha. La iniciativa consistía en tomarse una *selfie* apoyando los *hashtags* #resistenciawaorani y #waoresistance, firmar la petición dirigida al gobierno ecuatoriano para impedir el extractivismo en la Zona Intangible del Parque Yasuní y hacer donaciones económicas. Después de ganar la demanda al Estado ecuatoriano, en esta misma plataforma digital, los waorani subieron fotografías con mensajes de agradecimiento en las cuales sostienen imágenes impresas de actores famosos estadounidenses de quienes recibieron apoyo.

**Foto 5.5. Wiña sostiene el micrófono mientras yo preparo la cámara**



Foto de la autora.

*Nota:* Momentos previos a la primera entrevista.

La primera entrevista que hice a Wiña también corresponde a la primera vez que la grabé, sucedió un día en que nos hallamos solas en ambas casas, estábamos “hablando” en la casa de mis anfitriones cada una sentada en una hamaca, yo le pregunté sobre el canto ancestral y ella empezó a hacer algunos sonidos de animales, sentí que era importante lo que me estaba diciendo y aún si no lo era, pensé que sería lindo grabar esos sonidos, entonces con señas le pedí que me permitiera grabarla, la reacción de Wiña fue contundente, no sólo aceptó que la grabara sino que le pareció una gran idea, yo fui a traer los equipos y ella fue a colocarse su corona, la cual guardaba con sumo cuidado en una bolsa blanca.

Fue divertido y hermoso hacer una entrevista sin entender nada, o prácticamente nada y sin que la otra persona te entienda nada o casi nada, fue una entrevista más de señas y de dejarla hablar a ella [...] A duras penas yo intentaba hacerme entender con las palabras que he aprendido. Afuera no había nadie que me pudiera ayudar a traducir (notas de campo, Konipare, 8 de febrero de 2020).

Confieso que en esta primera grabación yo estaba atravesada por el logocentrismo occidental y ante la impotencia de no poder expresarme en *waotededo* y no tener un traductor, por momentos dudaba que realmente este tipo de etnografía visual tuviera algún sentido. Sin embargo, ver la ternura y la templanza de Wiña, quien no sólo se esforzaba en entender mis preguntas, sino que después de dos horas de grabación seguía con la misma convicción y respeto frente a la cámara, me hacía sentir que la abuela Wiña sí me estaba entendiendo. Casi un mes después pude traducir las dos entrevistas que me dio Wiña, al traducir verifiqué la intuición inicial, Wiña había entendido prácticamente todas las preguntas que le hice a partir de señas y palabras sueltas, respondió prácticamente todo lo que le pregunté y además no se había limitado únicamente a responder, sino que había profundizado hacia donde ella consideraba que era importante, había dicho lo que ella quería que se supiera según las inquietudes que yo le expresaba. Wiña comprendió mi interés por el canto y el modo de vida waorani, porque a pesar de no entender nuestros idiomas lingüísticos, la comunicación trasciende las palabras, los cuerpos comunican más allá de lo verbal. Y la cámara de video me permitió registrar el resultado de esa comunicación no verbal.

Gran parte de mi metodología con Wiña fue grabarla, esta interlocutora asumió la cámara como un poderoso instrumento de comunicación en el que podía plasmar sus propios propósitos. El antropólogo visual David MacDougall (1995, 416) menciona que: “La gente habla unos con otros en el filme, pero también hablan para una audiencia. Y son conscientes de la película como un canal de comunicación por sí mismo”. En la segunda grabación, Wiña exhorta a sus nietos quienes nos acompañaban traduciendo y les dice: “Hay que hablar de forma correcta porque esta grabación va a ir lejos y van a escuchar todos” (entrevista, Konipare, 8 de febrero de 2020). Wiña tenía urgencia de emitir un mensaje, de ser escuchada. Al revisar el material encuentro que todo el discurso de Wiña está atravesado por una idea central: es urgente que el pueblo waorani no olvide las enseñanzas de los abuelos y el canto es uno de los mayores transmisores de ese saber y de ese poder ancestral. La cámara me permitió acercarme a Wiña de una manera profunda por medio de una comunicación no verbal, porque esta interlocutora utilizó la cámara como un medio de comunicación reivindicativo por el cual podría expresar un mensaje urgente. Wiña no sólo comprendió mi búsqueda en el campo, sino que compartió los objetivos de esta investigación, ella necesitaba plasmar el canto waorani en video para que fuera transmitido a otros.

Para Wiña la cámara es una herramienta capaz de registrar, comunicar y movilizar la importancia de que su cultura ancestral sea conservada. La presencia de la cámara me permitió acercarme a Wiña y a sus intereses. La cámara fue un detonante de la palabra y la acción, no porque sin la cámara Wiña no hablara o hiciera, en general ella siempre fue una persona dispuesta a brindar su conocimiento, pero cuando se encontraba acompañada de la cámara era evidente el respeto y el compromiso con los que asumía su posición de sabia interlocutora. De hecho, en los momentos que la grababa con ayuda de algún tercero que pudiera traducir, así este tercero se cansara y se desentendiera de la traducción, la abuela Wiña aún a sabiendas de que yo no entendía *waotededo* me seguía explicando. Por ejemplo, refiriéndose a mi labor de grabar como una forma de escritura y mientras me contaba el mito de parentesco entre el jaguar y el waorani, con cierto tono de presagio me dijo: “Actualmente los que están escribiendo tienen que escribir bien la historia que estamos contando, esta historia va a servir para el futuro, va a servir para algunas épocas que van a llegar; el que entiende más, escribe mejor” (entrevista a Wiña, Konipare, 8 de febrero de 2020).

Cada uno de mis interlocutores hablaba para una audiencia que seguramente no era la misma, mientras Wiña no sólo hablaba para su pueblo sino también dimensionaba que la audiencia podría ser global, Gaya por ejemplo, repetidas veces hizo referencia a sus nietos como los futuros espectadores del video: “Mis nietos verán de nosotros foto, video de nosotros van a ver, va a asomar clarito” (conversación personal, Konipare, 26 de febrero de 2020). Una de las situaciones más contundentes en relación a la audiencia a la que se dirigía Gaya se evidenció antes de iniciar uno de los recorridos con cámara por la selva.<sup>16</sup> Gaya, Wekantoke y yo llegamos en canoa al lugar donde empezaríamos el recorrido hacia unos árboles inmensos que Gaya quería enseñarme, mientras yo alistaba los equipos Gaya se quitó la camiseta, “agarró la camiseta y dijo: esto es *cowori*,<sup>17</sup> entonces cuando mis nietos vean el video, no quiero que me vean con esto” (notas de campo, monte, 8 de marzo de 2020). Dado que necesitábamos un soporte para el micrófono de solapa, Gaya y Wekantoke lo fabricaron con el tallo de una planta. El gesto de quitarse la camiseta demostraba no sólo que Gaya estaba

---

<sup>16</sup> Un fragmento de este recorrido está ubicado en la película *Sonidos de Jaguar*, minuto 4 con 50 segundos.

<sup>17</sup> *Cowori*, palabra que en idioma *waotededo* designa a aquel que no es waorani y por lo tanto es ajeno. En varias conversaciones previas a la caminata que he mencionado, Gaya expresó su interés en que los waorani de su comunidad se casaran con personas *cowori*, especialmente con turistas. El gesto de quitarse la camiseta para eliminar en lo más posible artefactos *cowori* de su imagen y con ello brindar a sus nietos una imagen “menos contaminada” me hizo ver que, a pesar de que Gaya quiere emparentar con los *cowori* también tiene absolutamente claro qué es lo waorani y qué es lo *cowori*. Es decir, el deseo de Gaya por transformar a los *cowori* en parientes no es sinónimo de occidentalizar a los waorani.



pensando en sus nietos como la audiencia potencial de las imágenes que estábamos realizando sino además que Gaya estaba contribuyendo a la construcción de su propia representación visual. Mis interlocutores hablan para una audiencia y en ese sentido también piensan y construyen su propia imagen fílmica. Gaya se quitó la camiseta porque estaba pensando el audiovisual como un instrumento de representación y de memoria, por lo tanto, también estaba construyendo su yo ante la cámara. Los interlocutores se relacionan con las imágenes que hacemos con ellos y de ellos dependiendo la audiencia a la que ellos se dirijan.

### **5.6. Al editar se reconstruye un encuentro transformativo**

Como lo mencioné al inicio de este capítulo, la realización de una película etnográfica hacía parte de los objetivos de entrar a campo con cámara. Con la película intento transmitir la inmensidad, complejidad y riqueza del mundo waorani por medio de sus experiencias sonoras y su canto ancestral. Durante el trabajo de campo se fue formando la idea de que el canto y el sonido tejían la vida; el canto ancestral y el mundo aural hacen parte de los hilos con los que se teje la vida cotidiana. La vida y sus infinitos procesos en los que participan diversos seres se sustenta sobre las estructuras aurales. El mundo waorani es fundamentalmente sonoro.

Con la edición del material nunca busqué objetividad porque metodológicamente tampoco asumí la cámara en campo como una herramienta objetiva. De cierta manera, edité el material en concordancia a la manera en que grabé: estando en campo paraba la grabación las veces que consideraba necesarias para reencuadrar de una manera que me permitiera ver, sentir y entender más; en la edición hice lo mismo, corté el material las veces que consideré necesarias para comunicar mejor. No creo que en la fragmentación haya pérdida, porque no creo que haya una realidad objetiva y universal que pueda ser capturada con una cámara. Para mí, cortar el material es parte del proceso fundamental en la creación de una película etnográfica porque las imágenes en bruto no son la descripción etnográfica ni son los datos, así como tampoco lo sería copiar en el texto escrito páginas y páginas de entrevistas enteras; es al cortar, al fragmentar y al volver a unir donde se produce la descripción etnográfica, sólo cortando se siente y se piensa qué es realmente lo que se necesita decir. En la edición, la descripción etnográfica surge del encuentro entre el material registrado y el etnógrafo que registró y experimentó ese material. “Los seres humanos construyen e imponen su sentido al

mundo, somos creadores de orden, no lo descubrimos” (Ruby 1995, 165). De igual manera al editar, el etnógrafo ordena visualmente lo que fue su experiencia en campo, se reencuentra con ella, y llegan a acuerdos sobre lo que consideran que es importante decir en imágenes. Esta elección de lo importante no nace de un capricho, el investigador ordena según lo que el campo mismo le demanda decir. Editar es ampliar el campo, es escuchar las imágenes, de alguna manera son ellas las dueñas de la línea de edición. Parafraseando términos de Jay Ruby (1995), diría que tuve conciencia de ser un productor creando un producto a través de un proceso. Por lo tanto, este video etnográfico es un producto que fue manipulado, pensado, construido, armado, desbarato y vuelto a armar, en fin ... editado.

Sin embargo, a pesar de que ni durante el campo ni durante la edición tuve una intención documentalista en el sentido de capturar o enseñar una realidad objetiva, este video podría encajar dentro de la gran cantidad de películas etnográficas que carecen de reflexividad y de las cuales Jay Ruby (1995, 195) dice con cierto tono de lamento y reclamo que: “Han seguido las convenciones del documental en la forma de filmar y de editar el material”. La carencia de declaraciones metodológicas explícitas y reflexivas sobre cómo fue la producción de esta película, radica en que un producto de ese tipo seguramente no haría “justicia” a los intereses (que percibo) tienen mis interlocutores en este audiovisual. Grabé y edité con el propósito narrativo de dirigirme a una audiencia que no fuera exclusivamente académica, busqué comunicar un argumento antes que el proceso mismo de producción.

A pesar de que la película no tiene una narrativa reflexiva, incluí mi voz en dos momentos.<sup>18</sup> En el primero de ellos, los movimientos de las manos de Gaya dirigen la cámara hacia el suelo para mostrarme una huella de jaguar, la cámara ve la huella, pero yo (aún al día de hoy) no la veo, entonces, en complicidad con el espectador *cowori*<sup>19</sup> quién seguramente tampoco verá la huella, vuelvo y le pregunté a Gaya dónde está la huella, Gaya extiende su mano como imitando la pata del jaguar y la coloca casi encima de donde se encuentra la huella. Lo que quiero decir es que, el hecho de que esta película no sea metodológicamente reflexiva, tampoco indica que construya una ilusión de objetividad. Tanto la narrativa visual en campo como la narrativa de edición buscan expresar que hay una cámara hurgando en la realidad:

---

<sup>18</sup> Película *Sonidos de Jaguar*, primer momento: minuto 8 con 49 segundos y segundo momento: minuto 27 con 35 segundos.

<sup>19</sup> *Cowori*, palabra que en waotededo designa a aquel que no es waorani y por lo tanto es ajeno.

preguntando, acercándose o alejándose de la materialidad, observando y experimentando de manera selectiva.

**Foto 5.6. Pregunto a Gaya: “¿Aquí huella de tigre?”, Gaya responde: “Sí, aquí”**



Foto de la autora.

Notas: Fotograma del documental *Sonidos de Jaguar*.

Comparando la práctica antropológica con una pelota esponjosa que golpea una superficie, Ingold (2015b, 227, cursivas originales) menciona que: “La pelota responde a las cosas tal como las cosas responden a ella. [...] la pelota entra con las cosas en una relación de *correspondencia*”. El encuentro que se da en la práctica antropológica implica de lado y lado dejarse afectar, permear, seducir por el otro. Idealmente, encontrarse es aprender con y del otro, y en este sentido: “El aprendizaje es transformativo. Da forma a la manera en la que uno siente y piensa, y lo convierte a uno en una persona diferente” (Ibíd., 221). A lo largo de este capítulo he discutido varias situaciones que demuestran que el cuerpo del antropólogo con cámara como todo cuerpo que se da a un encuentro afecta la realidad que experimenta, por lo tanto, lo que la cámara registra es una realidad que únicamente se da para ella. La cámara no sólo afecta el quehacer del antropólogo en campo, sino que además afecta la vida misma que se busca conocer. Esto no significa que la etnógrafa o el etnógrafo sin cámara no afecten la realidad; con o sin cámara no hay manera de no afectar aquello que se quiere conocer, y no

hay manera de que esta realidad no afecte al investigador. Sin embargo, afectar no es sinónimo de distorsionar. La realidad que captura la cámara es única, es una realidad que se dio con ella y para ella. La película etnográfica es la interpretación de ese encuentro transformativo, busca ser fiel a dicha realidad, busca ser fiel a ese ahora inmortalizado en un lugar fílmico.

## Conclusiones

Con esta investigación busqué principalmente acercarme al entendimiento del canto waorani y sus significados culturales. La etnografía audiovisual me permitió compartir la vida con los waorani desde las proximidades particulares que posibilita la cámara de video y de esta manera responder la pregunta principal de esta investigación sobre la importancia del canto waorani en las relaciones interespecíficas. Tal así, profundicé en el canto como una categoría *emic* en la cual los cantantes pueden ser humanos y no humanos, y los sonidos que llamamos canto pueden ser musicales o no.

Esta investigación corrobora el perspectivismo amazónico porque en el mundo waorani la cultura y la naturaleza no son dimensiones separadas, no hay cultura sin naturaleza y naturaleza sin cultura, ambas se desarrollan en la misma existencia compartida de relaciones sociales entre humanos y no humanos. Sin embargo, más allá de esa verdad que a estas alturas del giro ontológico prácticamente resulta obvia para el estudio de los pueblos indígenas de la América amazónica, me parece importante sostener y aportar por medio de esta investigación a las críticas que desde los estudios de los mundos aurales amerindios se le han hecho al perspectivismo. Tal así, esta investigación afirma que el mundo sonoro es una dimensión que no puede ser obviada si queremos acercarnos a una comprensión más vivencial de las cosmologías amazónicas y a una teorización más completa del perspectivismo y con éste, de las transformaciones de los cuerpos, del chamanismo y de la comunicación interespecífica. Deberíamos empezar a considerar que la comprensión del perspectivismo está íntimamente ligada a las dimensiones aurales de los mundos que intentamos conocer.

El perspectivismo amazónico está basado en el cuerpo porque ubica la perspectiva de cada ser dependiendo de la envoltura física que tiene, sin embargo, son cuerpos que están en transformación constante porque se construyen a partir de la incorporación cotidiana de características espirituales y corpóreas de otros seres; la transformación de los cuerpos está dada por la incorporación de la alteridad, se modifica el cuerpo propio al alimentarlo con las características de “otro”. El mundo aural es una dimensión necesaria para entender dicha transformación. Tal así, a manera de hallazgo y conclusión, esta investigación aporta a la relación entre sonido y cuerpo amazónico. El canto waorani es un medio vital en la

incorporación de la alteridad y la transformación de los cuerpos, con el canto se adquieren y experimentan las características de otros seres, con el canto se conoce y se experimenta al “otro”, tal es el caso de los cantos *erire* que permiten a los waorani experimentar los cuerpos de los pájaros y lograr la conquista de mujeres, o de los cantos *erire yowe* que para producir la cacería dotan a las huanganas con las propiedades de las uvas. Esta investigación comprueba que el canto waorani produce la transformación de los cuerpos y además, que dicha transformación no es una facultad exclusivamente humana, los no humanos también transforman sus cuerpos por medio de sus propias canciones performáticas, como es el caso del mono, quien al cantar *kayawe* protege su cuerpo con las características del caparazón de la tortuga.

Así mismo, esta investigación comprueba que gran variedad de seres no humanos del entorno waorani comparten las mismas habilidades cognitivas y perceptivas de los humanos, tales como: la capacidad del jaguar de soñar; la capacidad de las aves de pensar; la capacidad de las huanganas de organizar su sociedad; la capacidad de muchos animales de compartir los ritmos de los cantos waorani y de componer sus propios contenidos; la capacidad de reír y compartir la risa con los waorani como es el caso del jaguar y el grito *keuu*; la capacidad de muchos animales de desarrollar diversas emociones como amor, gozo y tristeza, como en el caso del tucán; y por supuesto, la capacidad de escuchar al “otro” en una dinámica acústica compartida. En este panorama, vale la pena proceder a una nueva conceptualización de la humanidad, a qué nos referimos cuando hablamos de lo humano y lo animal. El mundo sonoro waorani comprueba que en la Amazonía los no humanos desarrollan diversos tipos de lenguajes sonoros y orales. En definitiva, los no humanos poseen una humanidad análoga a la nuestra: desarrollan relaciones sociales al interior y exterior de sus grupos, con otros no humanos y con humanos, y expresan y comunican todo tipo de destrezas cognitivas y emocionales. Independiente de la lectura que podamos dar de la vida cultural y social de los no humanos, ésta no es un producto de la vida cultural y social humana. Los no humanos son "sujetos culturales" (Ingold 2000, 41) de la misma manera que lo son los humanos, sus relaciones y prácticas sociales existen por sí mismas, independiente de nuestra propia existencia. Para el pueblo waorani los no humanos son personas porque desarrollan con ellos relaciones sociales igual de importantes a las desarrolladas con los humanos. Los no humanos son personas de forma directa y no metafórica; no es que los waorani atribuyan características humanas al jaguar, o a los pájaros o las huanganas, es que las tienen.

La acustemología fue tanto teoría conceptual como método de investigación, como teoría esta investigación partió de que los diversos seres del mundo waorani están presentes acústicamente, humanos y no humanos comparten la capacidad de escuchar y producir sonidos. Sin embargo, más allá de la teoría, la acustemología propone el sonido como método de conocimiento; en el “sonido como un modo de conocer” (Feld 2015b, 446) es donde me parece relevante preguntarme: ¿qué pude conocer desde y con el sonido? Aunque la respuesta puede ser extensa porque involucra todo lo dicho en esta investigación, intentando resumir, creo que el sonido me permitió acercarme al conocimiento del sensible waorani, éste en relación al concepto de ecología sensible desarrollado por Ingold (2000) y que fue propuesto como categoría analítica de este trabajo. Entrar al mundo waorani desde el sonido me permitió acceder a las formas sensibles de conocimiento práctico y afectivo en que los waorani interactúan con el entorno y sus seres. Ehuenguime me contaba un chiste basado en una anécdota personal: en una marcha donde se encontraban reunidos distintos pueblos amazónicos, un hombre se acerca a un hombre waorani y le pregunta si él es waorani al igual que las otras personas waorani que están con trajes típicos; el hombre waorani que a diferencia de los demás no vestía su traje típico, le responde: “Ellos son waorani, yo no; ellos tienen traje típico, yo tengo lanza; yo soy nacionalidad *auca*,<sup>20</sup> yo soy de la selva”. Ehuenguime me contaba esta anécdota cuando me hablaba de la identidad cultural y de la importancia de defender el territorio y la lengua. Tal así, el sonido me permitió acercarme a lo que es ser waorani. Ser waorani es un conocimiento que sólo existe en relación con un entorno específico, de allí la importancia de la lucha histórica que los pueblos originarios sostienen por defender sus territorios ancestrales ante la amenaza de las diversas formas de colonización occidental.

Explicué que el poder del chamán waorani proviene directamente del jaguar, el chamán es un medio para la transmisión del canto y la voz de los jaguares; a causa del encuentro con las lógicas occidentales, este poder chamánico que puede desembocar en la violencia y la guerra se ha ido considerando una amenaza para las actuales dinámicas de convivencia. Sin embargo, a partir de las diversas formas de comunicación sonora entre los waorani y los jaguares, tales como adentrarse en la selva para escuchar los sonidos de sus ancestros que se han ido transformados en jaguares, o mantener los cantos de guerra vivos, concluyo que el declive del canto del jaguar en la garganta del chaman no significa que los waorani hayan perdido la

---

<sup>20</sup> Palabra quichua que significa salvaje, palabra con la que los quichuas referenciaban a los waorani.

comunicación con su padre jaguar. El jaguar es un ser constitutivo en la construcción de la vida diaria waorani y en la construcción de las personas y sus identidades, el jaguar como dice Ehuenguime: “es el origen”.

Concluyo que no sólo el canto del jaguar en la voz del chamán es un canto chamánico, sino que todos los waorani ejercen poder chamánico por medio de la gran diversidad de cantos performáticos que son utilizados para comunicarse con la alteridad, influir en los asuntos del mundo y producir transformaciones corporales. La interacción interespecífica sonora comprueba que esta misma no se limita a los chamanes como especialistas de la comunicación con lo no humano, sino que el chamanismo constituye la vida cotidiana en la selva. El canto y el sonido pertenecen fundamentalmente a la dimensión del chamanismo, el cual es ejercido por todos los waorani, por medio de sus capacidades sonoras todos los hijos del jaguar tienen el poder de afectar el mundo y comunicarse con otros seres.

Esta investigación es sólo un acercamiento a un mundo inmenso e inexplorado, tal así, se pueden desprender muchas líneas de investigación futuras, mencionaré dos: Por cuestiones de tiempo, de presupuesto y de enfoque, en las traducciones de los cantos hechos en esta investigación prioricé el significado textual y no respeté las variaciones y repeticiones de los versos y los sonidos; una investigación futura podría estudiar el canto waorani desde su estructura sonora, encontrando formas de representarlo visualmente que obedezca a lógicas propias y no a la escritura musical occidental. De igual manera, dado que el canto fue enseñado a los waorani por una nutria o león marino en las profundidades del río, sería interesante investigar si existen patrones melódicos entre la estructura musical de los cantos waorani y las formas sonoras de los ríos de este territorio, y de hecho si existen tales patrones con el mismo canto de las nutrias. Una futura línea de investigación que se enfoque en las estructuras melódicas y organizaciones tonales podría aportar a la comprensión de una teoría musical propia waorani.

Otra futura línea de investigación que no alcancé a abordar es el canto cantado para los *cowori*, tanto en contextos de turismo al interior de las comunidades como en espacios de reivindicación de derechos en las ciudades. Durante mi estadía en campo, en dos ocasiones vinieron turistas europeos a Konipare, en ambos momentos las mujeres waorani se colocaron



los trajes típicos, y bailaron y cantaron un pequeño repertorio de cantos. De igual manera, los cantos se visibilizan con protagonismo en los escenarios donde los waorani reivindican sus derechos y los de su tierra frente a entes gubernamentales; yo presencié uno de estos momentos en el Ministerio del Medio Ambiente en Quito a mediados de año 2020, una gran parte de la protesta fue cantar. Estas situaciones del canto en la escena pública interrogan sobre la función del mismo como potente marcador de identidad y de agenciamiento político ante el mundo del “blanco”.

Intentando responder de manera muy general a las preguntas relacionadas a esta investigación, concluyo que el canto waorani está presente en el hacer cotidiano, hacer y cantar van de la mano, se canta para hacer y al cantar se hace. Son los waorani mayores los principales sabedores de los cantos tradicionales, especialmente las mujeres. Se cantan cantos de invención propia pero principalmente se canta el canto que fue inventado por los ancestros humanos y no humanos, el cual transmite conocimientos prácticos de la vida waorani. Al cantar los cantos que resuenan desde el tiempo mítico, se actualiza en este ahora el conocimiento y el hacer de los ancestros, pero al mismo tiempo se inscribe en el canto la experiencia propia. Cantar es caminar la huella del ancestro, al cantar se actualiza y se canta el mito. Se canta en los territorios para ordenar y crear el mundo, afectarlo y manipularlo a favor, es decir que el canto es poder de transformación. De igual manera, el canto es el mayor medio de comunicación e interacción con los no humanos, es un medio de sociabilidad interespecífica. También se canta en los territorios para recibir al “otro”, como es el caso del turismo y se canta en el territorio del “otro” para reivindicar derechos y representar al pueblo.

Puedo concluir que en este momento histórico el canto tradicional waorani que emana desde cuerpos humanos se encuentra principalmente en la voz de las mujeres waorani mayores. Durante el tiempo que compartí con los waorani el canto tradicional apareció tres veces de manera espontánea, en todas las situaciones, eran mujeres mayores quienes cantaban: Wekantoke cantó en el cumpleaños del nuero de su hijo, Wiña cantó mientras tejía la corona de su hija y de forma paralela enseñaba el canto a su nieta, Obe y Wiña cantaron en un encuentro de mujeres tejedoras, preparándose para un encuentro con el mundo del “blanco”. Son las mujeres mayores de este pueblo un baluarte de sabiduría y conocimientos ancestrales. La razón de esto es que desde que el pueblo waorani entró en las dinámicas del estado

ecuatoriano, los hombres hicieron muchos más tránsitos entre su territorio y el nuevo mundo del “blanco”, los hombres debieron salir a cumplir con sus nuevas obligaciones de ciudadanos ecuatorianos tales como prestar el servicio militar y participar en los diversos enfrentamientos que Ecuador sostuvo contra Perú durante finales del siglo XX; así como salir de sus comunidades a trabajar de manera intermitente en las diversas compañías petroleras que llegaron a sus territorios, lo cual los colocó en un contacto fluido con los colonos y otros pueblos indígenas. El hecho de que los hombres mayores tengan mayor alfabetización que las mujeres ha ocasionado que los hombres sean más cercanos a la biblia evangélica, ésta casi que llega a las mujeres mayores por la lectura que puedan hacer sus esposos o la lectura de los pastores evangélicos. Sin embargo, para mí fue notorio que en los momentos en que se leía la biblia o se predicaba, las mujeres mayores generalmente estaban más concentradas en su tejido de chambira que en la predicación como tal, muchas veces de hecho, mientras un hombre predicaba, las mujeres sostenían conversaciones paralelas entre ellas y; durante las caminatas con video, repetidas veces Gaya recurría a Wekantoke para confirmarme el nombre y el uso de plantas y frutas que encontrábamos por la selva. Tal así, la mujer mayor waorani es un contenedor no solo del canto ancestral sino del conocimiento waorani en general. El hecho de que sean las mujeres mayores las mayores guardianas del canto ancestral es proporcional a su mayor permanencia en el territorio y a su menor contacto con el mundo occidental.

Con respecto a la pregunta que me hacía inicialmente en relación a las inquietudes de mi anfitrión sobre ¿quiénes dejan de cantar los cantos tradicionales y por qué? Pienso que su respuesta abarca un terreno arenoso y que esta investigación tuvo como interlocutores focales a los mayores, para responder dicha pregunta, debería profundizarse hacia otras generaciones de waorani. Sin embargo, desde mi observación participante puedo decir que los jóvenes waorani con frecuencia cantan géneros de música urbana de la cultura occidental, de hecho, con los jóvenes de mi familia hacíamos burlas con algunas canciones de reguetón que tenían contenidos sexuales, nunca escuché a un joven cantar un canto tradicional waorani, pero tampoco es que haya escuchado a todos los mayores cantar cantos tradicionales todo el tiempo. Cuando conversábamos con mis interlocutores sobre el canto tradicional en los jóvenes waorani, todos manifestaban algo de pesimismo y preocupación, todos decían que los jóvenes estaban desinteresados, Gaya decía: “Ellos no cantan y quizá nunca canten” (conversación personal, Konipare, 6 de marzo de 2020), y la abuela Wiña fue enfática en que

el problema de los jóvenes no es que no sepan cantar los cantos tradicionales, sino que no saben escuchar. La escucha nuevamente aparece como primer paso del conocimiento, de esta manera, el canto se aprende es por la escucha. En relación a su propio aprendizaje, la abuela Obe decía: “Yo escuchaba lo que mi papá cantaba” (conversación personal, Konipare, 13 de febrero de 2020). No se puede cantar sin escuchar, es un asunto del oído y no de la voz, no se puede cantar sin el entendimiento que da la escucha. Se escuchan los árboles, se escucha el canto de los animales del bosque, se escucha al padre jaguar venir por las almas de los difuntos, el mono y el jaguar escuchan la flauta de Gaya, el tucán escucha el llanto de los waorani y se goza en él, el jaguar escucha a Wekantoke gritándole que no nos coma, se escucha a los mayores... Es muy complejo afirmar algo en relación al devenir del canto waorani que emana de cuerpos humanos, es innegable que el fuerte contacto y las presiones que tienen los jóvenes waorani con el mundo occidental llena su escucha de otros sonidos, sin embargo, para cualquier persona waorani que viva en la selva, joven o no, sus actividades de subsistencia dependen en gran parte de la producción sonora y la escucha compartida con otras especies, vivir en la selva waorani depende de la comunicación y los poderes que brinda el canto.

Como mencioné a lo largo de esta investigación, los waorani son hijos del jaguar, por lo tanto, son jaguares. “El jaguar [...] es también un elemento de resistencia al culto, una imagen anticolonialista y contrahegemónica en una historia de conquistas, genocidios y extinciones” (Sussekind 2018, 86). El canto de los jaguares waorani es resistencia frente a la expansión de la maquinaria colonizadora capitalista que amenaza su cultura, su especie y su territorio. Deleuze y Guattari (1988) proponen el acto de cantar como un agenciamiento territorial, tal así el canto de los jaguares waorani es construcción simbólica y material de un territorio donde los waorani comparten la existencia con otros seres según sus propias lógicas. Un territorio donde humanos y no humanos en participación mutua comparten y construyen conscientemente el proceso de la vida. Seguir cantando en este ahora es resistir la colonización, la misma que sin lograrlo, 60 años atrás les prohibió a los waorani cantar.

En el último párrafo de esta tesis voy a referirme al audiovisual porque finalmente fue por aquí que empezó esta historia, el audiovisual fue el que me llevó al campo y el que en correspondencia con los intereses de mi anfitrión me sedujo hacia el canto waorani. La

presencia de la cámara en campo transformó mi práctica antropológica en el sentido que propone Ardévol (1998, 2006, 2007), me permitió desarrollar diversas relaciones participativas con los interlocutores y modificó mi observación participante. La cámara fue mi cuerpo en campo, fue un cuerpo que me permitió conocer, experimentar y sentir el mundo indígena waorani, permitiendo de hecho comunicaciones no verbales. En relación al vínculo entre el audiovisual y el mundo acústico waorani, en esta investigación la cámara en campo con especial atención al canto me abrió las puertas del mundo sensible waorani. Pero fundamentalmente, la cámara en campo nos permitió, a mis interlocutores y a mí, compartir los objetivos de esta investigación. Para la gran mayoría de mis interlocutores, la cámara fue asumida como una herramienta tecnológica de poder, una herramienta del hombre “blanco” que sirve para comunicar. Mis interlocutores son conscientes del rol de las imágenes en este mundo globalizado, ellos utilizaron el audiovisual para expresar sus mensajes, para dirigirse a sus propias audiencias, para valorizar la memoria de su canto tradicional. Terminé de escribir estas páginas, pero mi compromiso con que se escuche el canto waorani por medio del audiovisual no termina. El audiovisual nos dio a mis interlocutores y a mí un “lugar filmico” (Pink 2007, 249), desde donde se puede escuchar... “Escuchar para entender”, me dijo la abuela y sabia Wiña.

† † †

## Lista de referencias

- Alès, Catherine. 2000. "Anger as a marker of love. The ethic of conviviality among the Yanomami". En *The Anthropology of Love and Anger. The Aesthetics of Conviviality in Native Amazonia*. Editado por Overing, J., & Passes, A. (1st ed). Routledge. Taylor and Francis Group. London and New York. Doi: <https://doi.org/10.4324/9780203184653/>
- Ardèvol, Elisenda. 1998. "Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares del CSIC L. Calvo, Perspectivas de la antropología visual*. Madrid.
- 2006. "Una cámara en el campo". En *La búsqueda de una mirada. Antropología Visual y Cine Etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC.
- 2007. "La imagen en la práctica etnográfica", *Ankulegi, Revista de Antropología Social*, Núm. 11 págs. 15-26.
- Arias, Esteban. 2015. "Las turbulencias del lenguaje: mimesis inter-específica y autodiferenciación en los cantos rituales matsigenka". En *Sudamérica y Sus Mundos Audibles. Cosmologías y Prácticas Sonoras de Los Pueblos Indígenas*. Berlín, Alemania: Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz.
- Bammer de Rodriguez, Nora. 2015. "La Voz Mágica. El Ánent Shuar Como Puente Sonoro Entre Los Mundos." En *Sudamérica y Sus Mundos Audibles. Cosmologías y Prácticas Sonoras de Los Pueblos Indígenas*. Berlín, Alemania: Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz.
- Brabec de Mori, Bernd y Anthony Seeger. 2013. "Introduction: Considering Music, Humans, and Non-Humans". *Revista Ethnomusicology Forum* 22(3):269-286. DOI: 10.1080/17411912.2013.844527.
- Brabec de Mori, Bernd. 2015. "El Oído No-Humano y Los Agentes En Las Canciones Indígenas: ¿un 'eslabón Perdido' Ontológico?". En *Sudamérica y Sus Mundos Audibles. Cosmologías y Prácticas Sonoras de Los Pueblos Indígenas*. Berlín, Alemania: Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz.
- Da Matta, Roberto. 1999. "El oficio del etnólogo o como tener 'Anthropological Blues'". En *Constructores de Otredad*. Buenos Aires. Antropofagia.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1988. "Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia". España. Editorial pre-textos.
- 1993. "Percepto, afecto y concepto". En *¿Qué es la filosofía?* Barcelon. Editorial Anagrama.
- Cabodevilla, Miguel Angel. 2016. "Los Huaoranis En La Historia de Los Pueblos Del Oriente". 3a. Ed. Quito, Ecuador: PUCE, Centro de Publicaciones, c2016.
- Fausto, Carlos. 1999. "Of Enemies and Pets: Warfare and Shamanism in Amazonia". Traducido por David Rodgers. *American Ethnologist*, Vol. 26, No. 4 (Nov., 1999), pp. 933-956. Published by: Wiley on behalf of the American Anthropological Association. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/647238>
- Feld, Steven. 2015a. "Acoustemology." En *Keywords in Sound*, edited by Novak David and Sakakeeny Matt, 12-21. Durham; London: Duke University Press,. Doi:10.2307/j.ctv11sn6t9.4.

- 2015b. “Sonidos y sentidos: Entrevista con Steven Feld”. *Revista De Antropología*, 58(1): 439-468. <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/102113>. Original en portugués. Traducción y presentación: Federico Ochoa Escobar en *A contra tiempo. Revista de música en la cultura* en: <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-26/articulos/sonidos-y-sentidos-entrevista-con-steven-feld.html>
- Ferraz, Ana Lucia. 2019. ““Jajeroky””. *Corpo, Dança E Alteridade Entre Os Mbya Guarani.* *Revista De Antropologia* 62, no. 2 (2019): 350-81. (São Paulo, Online). <https://www.jstor.org/stable/26845134>.
- Gadelha Campelo, Douglas Ferreira. 2015. “En torno a una estética perspectivista de la predación: ensayo etnográfico sobre la relación entre los pueblos tikmũ’ũn/maxakali y los espíritus águilas”. En *Sudamérica y Sus Mundos Audibles. Cosmologías y Prácticas Sonoras de Los Pueblos Indígenas*. Berlín, Alemania: Ibero-Amerikanisches Institut– Preußischer Kulturbesitz.
- Guber, Rosana. 2004. *El Salvaje Metropolitano. Reconstrucción Del Conocimiento Social En El Trabajo de Campo*. Buenos Aires: Paidós.
- High, Casey. 2009. “Remembering the Auca: Violence and Generational Memory in Amazonian Ecuador.” *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 15, no. 4 (2009): 719–36. <http://www.jstor.org/stable/40541751>.
- 2015. *Victims and Warriors: Violence, History, and Memory in Amazonia*. University of Illinois Press,. <http://www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt13x1m0q>.
- Hill D., Jonathan. 2015. “Discurso ritual, musicalidad e ideologías comunicativas en la Amazonía”. En *Sudamérica y Sus Mundos Audibles. Cosmologías y Prácticas Sonoras de Los Pueblos Indígenas*. Berlín, Alemania: Ibero-Amerikanisches Institut– Preußischer Kulturbesitz.
- Ima Omene, José Babe y Baihua Miipo, Manuel Rodrigo. 2014. “El Canto En Las Actividades Cotidianas de La Comunidad Waodani Bameno”. Ecuador. Tesis de Pregrado, Universidad de Cuenca.
- Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment: Essays in livelihood, dwelling and skill*. Routledge. Taylor and Francis Group. London and New York.
- 2015a. *Líneas, una breve historia*. Barcelona. Editorial Gedisa.
- 2015b. “Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía”. *Revista Etnografías Contemporáneas* 2 (2): 218-230.
- Langdon, Esther Jean. 2015. “Oír y ver los espíritus: las performances chamánicas y los sentidos entre los indígenas siona del Putumayo, Colombia”. En *Sudamérica y Sus Mundos Audibles. Cosmologías y Prácticas Sonoras de Los Pueblos Indígenas*. Berlín, Alemania: Ibero-Amerikanisches Institut– Preußischer Kulturbesitz.
- Lewy, Matias, Bernd Brabec de Mori y Miguel A. García. 2015. Introducción de *Sudamérica y Sus Mundos Audibles. Cosmologías y Prácticas Sonoras de Los Pueblos Indígenas*. Berlín, Alemania: Ibero-Amerikanisches Institut– Preußischer Kulturbesitz.
- Lewy, Matias. 2015. “Más allá del 'punto de vista': sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-antropomorfas”. En *Sudamérica y Sus Mundos Audibles. Cosmologías y Prácticas Sonoras de Los Pueblos Indígenas*. Berlín, Alemania: Ibero-Amerikanisches Institut– Preußischer Kulturbesitz.

- Lima, Tânia Stolze. 1996. "O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi". *Revista Mana*. 2(2):21-47. Doi: <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200002>
- MacDougall, David. 1995. "¿De quién es la historia?" En *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Editado por E. Ardèvol y L. Pérez Tolón, 401-422. España. Diputación Provincial de Granada.
- Merriam, Alan P. 1960. "Ethnomusicology Discussion and Definition of the Field." *Revista Ethnomusicology* 4 (3): 107-14. doi:10.2307/924498.
- Narváez, Roberto y Patricio Trujillo Montalvo. 2020. "Tiempos de guerra y tiempos de paz, continuum simbólico de un pueblo de reciente contacto: El caso etnográfico de los waorani en la Amazonía ecuatoriana". *Revista Cadernos de Campo* 29(1): 13-37. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v29i1p13-37
- Overing, Joanna. 2000. "The efficacy of laughter. The ludic side of magic within Amazonian sociality". En *The Anthropology of Love and Anger. The aesthetics of conviviality in Native Amazonia*. Editado por Joanna Overing and Alan Passes. Routledge. London and New York
- Pink, Sarah. 2007. "Walking with Video". *Revista Visual Studies* 22(3): 240-252, DOI: 10.1080/14725860701657142
- Rival, Laura M. 2004. "El Crecimiento de Las Familias y de Los Árboles: La Percepción Del Bosque de Los Huaorani." En *Tierra Adentro. Territorio Indígena y Percepción Del Entorno*. Editado por Alexandre Surrallés y Pedro García Hierro, 97-120. Lima. Perú: Tarea Gráfica Educativa.
- 2015. *Transformaciones Huaorani: frontera, cultura y tensión*. Quito, Ecuador. Abya-Yala.
- Ruby, Jay. 1995. "Revelarse a sí mismo: reflexividad, antropología y cine". En *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Editado por Ardèvol E. y Pérez Tolón, 161-201. España. Diputación Provincial de Granada.
- Seeger, Anthony. 1979. "What Can We Learn When They Sing? Vocal Genres of the Suya Indians of Central Brazil." *Revista Ethnomusicology* 23(3): 373-94. Doi:10.2307/850911.
- Sussekind, Felipe. 2018. "O jaguar como signo de vida e morte". *Revista Brasileira de Psicanálise* 52(1): 85- ·
- Uzendoski, Michael A. 2006. "El regreso de Jumandy: historicidad, parentesco y lenguaje en Napo". *Iconos. Revista de Ciencias Sociales* 26: 161-172. FLACSO. Quito, Ecuador.
- Uzendoski, Michael A. y Edith Felicia Calapucha-Tapuy. 2012. *The ecology of the spoken word: Amazonian storytelling and shamanism among the Napo Runa*. University of Illinois press.
- Vilaça, Aparecida. 2015. "Do Animists Become Naturalists When Converting to Christianity? Discussing an Ontological Turn". *The Cambridge Journal of Anthropology* 33: 3-19. Doi: 10.3167/ca.2015.330202.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 1996. "Le meurtrier et son double chez les Arawete (Bresil): Un exemple de fusion rituelle". *Systemes de Pensee en Afrique Noire* 14:77-104.
- 2002. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac-Naify.
- 2004. "Perspectivismo y Multinaturalismo en La América Indígena". En *Tierra Adentro. Territorio Indígena y Percepción Del Entorno*. Lima, Perú.
- 2010. *Metafísicas Caníbales*. Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.