



Revista Alternativa N°9, 2019

CANTAR PARA RESTITUIR EL TERRITORIO: ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS ARTES Y DE LA MEMORIA DE TRES PUEBLOS DE LA AMAZONIA¹

Oscar Iván García. EHES, Laboratoire d'Anthropologie Sociale, Paris.

Correo electrónico: oigarcia@gmail.com

Resumen

Este artículo está dedicado a las prácticas rituales de tres grupos indígenas de la Amazonía: los Barasana, los Baniwa de la región del río Vaupés y los Murui-Muina (Uitoto) de la región del río Caquetá (Colombia). Es un estudio comparativo de las expresiones verbales rituales de estos grupos, presentado en el 56º Congreso de los americanistas. El artículo muestra que estos discursos rituales son usados como técnicas mnemotécnicas los cuales explotan la relación entre espacio, mito y memoria. Es un estudio que describe las técnicas de enunciación, los aspectos simbólicos y rituales que caracterizan los discursos ceremoniales de estos grupos. Sirviéndose de las teorías propuestas por Carlo Severi, esta investigación ha podido identificar tres niveles de organización de los discursos rituales de estas culturas: el primero, basado en la evocación secuencial de episodios rituales (codificación / evocación), el segundo basado en fuentes iconográficas y espaciales (orden / prominencia) y el último de tipo lógico (potencia / expresividad). El artículo es uno de los primeros estudios consagrados a las artes de la memoria de esta región de la Amazonia el cual pone en evidencia la originalidad de las prácticas nemotécnicas de estos grupos.

Palabras clave: Memoria-ritual, Amazonia, Murui-Muina, Barasana, Baniwa.

¹Versión final de la ponencia presentada por el autor durante el 56º Congreso Internacional de Americanistas (Salamanca, España. 2018).

SING TO RESTITUTE THE TERRITORY: COMPARATIVE ANALYSIS OF THE ARTS AND MEMORY OF THREE INDIGENOUS GROUPS OF THE AMAZON

Abstract

This article is dedicated to the ritual practices of three indigenous groups of the Amazon: the Barasana, the Baniwa of the Vaupés river region and the Murui-Muina (Uitoto) of the Caquetá river region (Colombia). It is a comparative study of the ritual verbal expressions of these groups, presented at the 56th Congress of the Americanists. The article shows that these ritual discourses are used as mnemonic techniques which are based on the relationship between space, myth and memory. It is a study that describes the enunciation techniques, the symbolic and ritual aspects that characterize the ceremonial discourses of these groups. Using the theories proposed by Carlo Severi, this research has been able to identify three levels of organization of the ritual discourses of these cultures : the first, based on the sequential evocation of ritual episodes (coding / evocation), the second based on iconographic and spatial sources (order / prominence) and the last of the logical type (power / expressiveness). The article is one of the first studies devoted to the arts of memory of this region of the Amazon which highlights the originality of the mnemonic practices of these groups.

Keywords: Memory-ritual, Amazonia, Murui-Muina, Barasana, Baniwa

Introducción

En su autobiografía Heinrich Schliemann (1822-1890), el arqueólogo alemán que descubrió los antiguos restos de la ciudad de Troya, escribía:

“Pueda esta forma de investigar traer nueva evidencia de que los eventos descritos en los poemas homéricos divinos no son relatos míticos [imaginarios], sino que se basan en hechos reales; pueda este método fortalecer el amor de todos con respecto al noble estudio de los sublimes clásicos griegos y, en particular, de Homero, ese sol que irradia toda la literatura” (Schliemann, Schliemann, & Meyer, 1956, p. 121).

Este texto aparece en una época en la cual los mitos homéricos no pasaban de ser magníficos relatos fantásticos que describían lugares y hechos aparentemente inexistentes, Schliemann decidió sin embargo tratarlos como un testimonio de una realidad pasada. El arqueólogo alemán retomaría así el sentido original de los poemas épicos; esas narraciones de la tradición oral helénica que tras pasar el tiempo perdieron su valor histórico para convertirse en hechos imaginarios. El arqueólogo, valiéndose de la relación entre espacio y mito habría logrado situar el emplazamiento de este lugar guardado en la memoria de esta sociedad.

La belleza de los poemas construidos para conmemorar las epopeyas griegas habría permitido su transmisión a lo largo de varias generaciones. Los rapsodas serían los responsables principales del tránsito de estas historias. No obstante atribuir la transmisión de tales conocimientos solamente a personajes específicos o manifestaciones aisladas sería tanto como negar la preocupación de estas sociedades por preservar sus patrimonios poéticos. Es sin duda ese juicio el que ha llevado a varios especialistas a preguntarse si además de los aspectos estéticos existirían otros medios a los que se les pudiera atribuir la eficacia de la transmisión de estas ideas.

El vínculo entre espacio, mito y memoria no parece reducirse a la tradición grecolatina. Culturas de otras latitudes también se han servido del mito como medio eficaz para transmitir la memoria de hechos y lugares. Es sin duda el caso de muchas de las sociedades indígenas americanas que han desarrollado técnicas de transmisión de la memoria basándose no solamente en la belleza de los versos sino también en complejos dispositivos rituales.

En este artículo veremos algunas de estas estrategias ceremoniales utilizadas por las culturas amazónicas. Buscaremos describir esas prácticas nemotécnicas rituales y sus

relaciones con el espacio, notablemente en el contexto de los indígenas *barasana*, *baniwa* y *murui-muina* (*uitoto*). Para tal fin, dividiremos este documento en cuatro partes. Inicialmente haremos una revisión de los aspectos básicos de las artes de la memoria. Luego analizaremos los dispositivos mnemotécnicos utilizados, por un lado, por los indígenas *barasana* y *baniwa* durante las ceremonias de iniciación masculina, y por otro lado por los indígenas *murui-muina* durante sus bailes rituales. Concluiremos mostrando como estas prácticas pueden describirse en función de las relaciones que definen las artes de la memoria (Severi, 2017).

Palacios de memoria

Desde la antigüedad las sociedades han desarrollado estrategias para estimular la recuperación de conocimientos y experiencias vividas (Yates, 1992). Aun antes de la escritura, las sociedades Occidentales han generado dispositivos destinados a conservar grandes cuerpos de conocimientos sin tener que utilizar soporte físicos como aquellos ligados a la escritura. Estas técnicas de preservación de conocimientos ponen en evidencia la existencia de dos tipos de memoria, una natural e intrínseca a cada individuo y otra artificial que exige la presencia de dispositivos capaces de llenar los vacíos de la memoria natural. Estos dos tipos de memoria actúan de manera complementaria: la memoria artificial fortalece y desarrolla las habilidades de la memoria natural sirviéndose de métodos basados en la sistematización de las dinámicas propias y en el funcionamiento de la mente (Shroukh, 2016, p. 56).

Tal vez el primer caso reportado de un tipo de “memoria artificial” es el que se le atribuye al poeta griego Simónides de Ceos (556 A. C – 468 A.C.) famoso entre otras cosas por cobrar por sus versos. Dice Cicerón que Simónides había sido pagado para recitar sus versos durante un banquete en Thessalie donde habían sido invitados numerosos comensales. De pronto el techo del lugar se desploma sobre los invitados con un fatal resultado. Los familiares queriendo reconocer las víctimas del fatal hecho acuden a Simónides quien habiendo estado en aquel banquete logra dar cuenta de la identidad de los cadáveres. El poeta fue capaz de recordar la larga lista de invitados gracias a la asociación que hizo entre los invitados y el lugar que ocupaba cada uno de ellos en la mesa del banquete en el momento de la catástrofe (Cicero, Bornecque, & Courbaud, 1966). Esta técnica usada por Simónides sería reportada más adelante por otros autores quienes la describen como un medio de recuperar recuerdos basándose en la asociación de un conjunto de términos o ideas ordenadas con otro conjunto de lugares (*loci*) con los cuales se está familiarizado. A cada conjunto de términos ordenados corresponde un lugar. El conjunto de lugares está

regido también por un orden predefinido que al ser rememorado permite restituir la lista completa de términos asociados.

Los métodos artificiales destinados a la estimulación de la memoria, no se limitan a la reproducción exacta de conocimientos guardados anteriormente en la mente. Estos permiten también la producción de nuevas ideas y representaciones (Shroukh, 2016). Las técnicas artificiales de memorización permiten la generación ordenada de discursos, argumentos, imágenes, etc. basados en la rememoración de lugares. Es decir que un orador queriendo recordar un largo discurso puede memorizar una lista sintética de términos o ideas valiéndose de los diferentes espacios que conforman un lugar. Le bastara recordar ordenadamente cada uno de estos espacios para recuperar de su memoria la lista completa de los términos sintéticos. El discurso completo podrá ser restituido si el orador, además de recordar la lista de términos desarrolla las ideas que sintetiza cada uno de ellos. Esta estrategia que usa lugares ordenados (*loci*) siguiendo una lógica comparable al recorrido de las estancias de un edificio, es un modelo nemotécnico frecuentemente utilizado el cual ha sido llamado “palacios de memoria”. No obstante, son muchos los ejemplos que muestran que los palacios pueden ser reemplazados por otro tipo de lugares reales o ficticios fácilmente recordables. Numerosos ejemplos muestran también que la misma puede ser aplicada a la rememoración de discursos, poemas, listas de palabras e historias. De hecho, los palacios de memoria fueron usados por mucho tiempo por los oradores griegos para recordar poemas líricos, historias épicas y mitos (Yates, 1992).

Tres son los elementos que caracterizan esta técnica: el orden, la asociación y la repetición. En efecto, el conjunto de conocimientos que se desea recordar debe poder ordenarse en función de un principio fácilmente reconocible. En el caso de los palacios de memoria se trata de lugares fragmentados en espacios que pueden ser ordenados siguiendo, por ejemplo, un principio topológico. El segundo elemento de este sistema es la asociación: de lo que se trata es de hacer corresponder los conocimientos a los lugares ordenados a través de un criterio claro que los relacione. El tercer elemento que soporta estos modelos mnemotécnicos es la repetición: así, cuando una persona sitúa una lista de conocimientos sobre un palacio de memoria, ésta lo recorre varias veces a fin de reforzar la memorización. Es decir, se repiten los términos a memorizar siguiendo el orden propuesto a fin de llevarlos de la memoria de corto plazo a la de largo plazo, pero también permitiendo su posterior recuperación.

Estos modelos no son un fenómeno exclusivo de Occidente. Varias de las etnografías recientes de los pueblos amerindios han mostrado la presencia de técnicas mnemotécnicas equivalentes. El antropólogo italiano Carlos Severi es tal vez el autor que más ha insistido

en este hecho. Sus estudios sobre la ritualidad de los indígenas Cuna mostraron una nueva forma de ver la relación entre mito, espacio y memoria. Los análisis que Severi ha hecho a partir de la etnografía cuna han puesto en evidencia la presencia de sofisticados modelos mnemotécnicos primero entre los Cuna y luego en contextos como el de los indígenas amazónicos (1996, 2002, 2007). Las etnografías de pueblos como los *barasana*, *baniwa* y *murui-muina*, sobre las que nos detendremos en los apartados siguientes, confirman los hallazgos de Severi.

Cantos de iniciación *baniwa*: restauración del espacio

Los indígenas *barasana* y *baniwa* habitan territorios contiguos situados en la región del Noroeste amazónico. Aún si estos grupos poseen repertorios rituales diferentes, la presencia de largos cantos ceremoniales es común a los dos grupos. Estos cantos son enunciaciones donde la relación mito-espacio-memoria es fundamental.

Durante los rituales de iniciación, los *baniwa* entonan los cantos *málikai* donde se enuncia una larga lista de términos: en su mayoría nombres de lugares. Tales nombres permiten reconstituir los tres ciclos míticos relacionados con las flautas rituales *Kuwai* (*Yurupari* o *Jurupari*):

1) el Viaje de Kúwai (*ianhiakawa*) y los hombres quienes persiguen (*napinetaka*) a las mujeres hasta los confines de la tierra donde dejan (*napeku*) la música de Kúwai y vuelven al centro del mundo en *Hipana*; 2) El proceso destinado a "secar el peligro" (*metakenamnakanupam*), "secar la saliva" (*metakenamliahnumanam*) de los iniciados "secar la enfermedad del desperdicio" (*metakenampurakanam*) de adentro; y 3) las acciones destinadas a "traer de vuelta" (*nadietaka*) las canciones, los pimientos y el tabaco de los extremos del viaje hacia al centro (Wright, 1993, p. 17).

Vistos como ritos orales, las canciones *málikai* deben ser entendidas desde la óptica de los actos del habla, es decir, que aquí "decir es hacer" (Fausto et Severi, 2014; Austin, 1962). Es por eso que cuando, en el primero de los ciclos del ritual, la canción narra el viaje del demiurgo, los participantes del ritual no sólo están recordando estos hechos: están además asumiendo que el viaje hacia el centro del mundo (*Hipana*) se realiza en el momento mismo de la enunciación del canto. Los participantes de la ceremonia se comportan también como si persiguieran a las mujeres que robaron las flautas de *Kuwai* (o de *Yurupari*). En el segundo de los ciclos del canto chamánico también tiene un efecto restaurador: el canto restituye la acción de "secar" (*metakenam*). Esta acción cobra un sentido particular en el contexto chamánico: se trata de un procedimiento mágico que busca retirar los elementos

patógenos o negativos de los participantes del ritual. El efecto restaurador también concierne al tercer ciclo del ritual, es decir que durante el tercer y último ciclo el canto restituye el viaje de regreso descrito en el mito.

El viaje de ida y vuelta evocado por el canto es restaurado a través de la enunciación de los nombres de las entidades espirituales o míticas que habitan en cada uno de los lugares recorridos por el demiurgo: durante el mito, cada lugar es enunciado de manera indirecta a través de la citación de las entidades que lo habitan. Los versos siguientes son un fragmento de dicho canto:

<p>CIB² § 53: <i>Nadzenamlinupanamnadzenamwalikaniriienipe.</i></p> <p>CIB § 54 : <i>IkatsenamDaipikwamdzakale.</i></p> <p>CIB § 55 : <i>Wapinetakamliako.</i></p> <p>CIB § 56 : <i>HimaliamKuwaiwamalikapi.</i></p> <p>CIB § 57 : <i>Pamuksuakakwamnam.</i></p> <p>CIB § 58 : <i>Dzauatsapanikwamdzakale.</i></p> <p>CIB § 59 : <i>Dzauatsapanikwamdzakale.</i></p> <p>(...)</p>	<p>CIB § 53 : A ellos son peligros, a ellos son nuestros niños</p> <p>CIB § 54 : Aquí está el pueblo de las serpientes</p> <p>CIB § 55 : Perseguimos su nombre</p> <p>CIB § 56 : Buscamos borrar a <i>Kuwai</i></p> <p>CIB § 57 : El medio</p> <p>CIB § 58 : (lugar) pueblo</p> <p>CIB § 59 : (lugar) pueblo</p> <p>(...)</p>
--	--

(Wright 1993, p. 29-30)

Estos cantos, como es frecuente en las sociedades amazónicas, poseen una estructura paralelística, es decir son un conjunto de versos que se repiten de manera regular con algunas variaciones. La eficacia del canto depende, entre otras cosas, de la enunciación de la lista exhaustiva de términos que corresponden a las variaciones. En el fragmento citado vemos una de esas estructuras que se repiten. En el verso CIB§54 el canto usa los términos *Daipikwamydzakale*, donde este último es traducido como “pueblo” o “aldea”. El significado de *Daipikwam* puede establecerse descomponiendo la palabra en morfemas, donde “*dai-*” se refiere a las “serpientes”; por otro lado “*-pi-*”, (que deriva del término “*ipanaí*” que significa

² Para efectos explicativos hemos seguido la numeración los versos del Canto de Iniciación Baniwa (CIB) de acuerdo a la transcripción y traducción propuesta por Wright (1993, p. 26-38).

espíritu) indica que se trata de una entidad espiritual; finalmente “-kwam” es un clasificador de lugar que permite establecer el vínculo con la palabra *dzakale* (aldea). Así el término puede traducirse como la aldea o el pueblo de la serpiente. Esta aldea es, como dijimos, uno de los lugares por donde pasa el demiurgo en el tiempo mítico. Para enunciar un mismo lugar se enuncian varios nombres: se trata de entidades que habitan en el lugar al que se refiere el canto o que participaron con el demiurgo en un evento sucedido allí mismo. Así, a través de los nombres de estas entidades el enunciador se refiere a un espacio concreto. En buena parte de los casos se trata de un lugar que tiene un referente real y en otros se trata de un lugar imaginario.

Estructuras como la anterior se pueden repetir varias veces hasta completar el canto. La eficacia del rito no se pone en riesgo si los términos cambian ligeramente de orden. Dado que las rutas descritas en los cantos coinciden con los ejes fluviales, basta con tener claro el punto de inicio (fuente o boca del río), un punto intermediario (frecuentemente afluentes) y el punto final del recorrido (desembocadura del río) para ejecutar el dispositivo ritual. Los rituales de iniciación exigen la enunciación de varios cantos *málikai*; estos cantos representan recorridos diferentes. Tales recorridos tampoco son enunciados de manera consecutiva: un canto que describe un recorrido terminando en un punto dado no debe comenzar necesariamente por otro canto que inicie el suyo en ese mismo punto. Esto sucede porque los recorridos descritos por los cantos *málikai* están igualmente determinados por contenidos simbólicos. Teniendo en cuenta que en el pensamiento *baniwa* el cuerpo del demiurgo está localizado en el espacio, particularmente en las cuencas de los ríos, cada recorrido puede ser entendido como la representación de una de las partes del cuerpo de *Kuwai* (*Jurupari*, *Yurupari*)³. El conjunto de los cantos corresponde entonces al conjunto de las partes del personaje mítico que están a la vez localizadas en el territorio (Wright, 1993, p. 20). Así, el ritual introduce la figura de *Kuawai* en al menos tres formas diferentes: en el contenido de los cantos que describen su epopeya, en el espacio que representa su cuerpo y en las flautas usadas durante estos cantos⁴.

Este dispositivo simbólico y ritual que liga los nombres de entidades espirituales con lugares y que también vincula recorridos con el cuerpo del demiurgo es la lógica que gobierna el modelo mnemotécnico *baniwa*. Podemos decir que este modelo mnemotécnico vincula un conjunto de conocimientos ordenados sirviéndose de un referente espacial. Se trata sin duda de un modelo análogo al de los palacios de la memoria, donde los ejes fluviales

³ La representación del cuerpo de los demiurgos en el espacio es una práctica reportada en otros grupos de la región. Dos ejemplos pueden encontrarse entre los Miraña (Karadimas, 2004) y los Murui-Muina (Pereira, 2005) a los que nos referiremos más adelante.

⁴En efecto, de acuerdo a la mitología *baniwa* estas flautas son la materialización del cuerpo de *Kuawai*

cumplen la misma función que los palacios a los que se les asigna listas de términos ordenados.

No obstante el modelo *baniwa* reviste dos características que lo diferencian del modelo Occidental: el rol del espacio y el objetivo de la memorización. En efecto, en los cantos rituales *baniwa*, el espacio no es sólo un patrón que guía la recuperación de los contenidos de la narrativa mítica: la enunciación de estos lugares es más bien el objetivo del canto. El canto *málikai* no solamente rememora listas de términos sino que, gracias a los actos del habla, restituye los lugares y entidades míticas. Lo anterior confirma la hipótesis de S. Shroukh (2016) quien, al analizar un dispositivo ritual mesoamericano, ha mostrado que las artes de la memoria no se limitan a la reproducción exacta de conocimientos guardados anteriormente en la mente, sino a la producción de nuevas ideas y representaciones. En el caso *baniwa*, tenemos que el canto *málikai* no da necesariamente lugar a prácticas como la exegesis sobre los contenidos del mismo. El objetivo de estos cantos, debemos insistir, es más bien lograr un proceso de reconstitución de los espacios y las entidades evocadas por el mito.

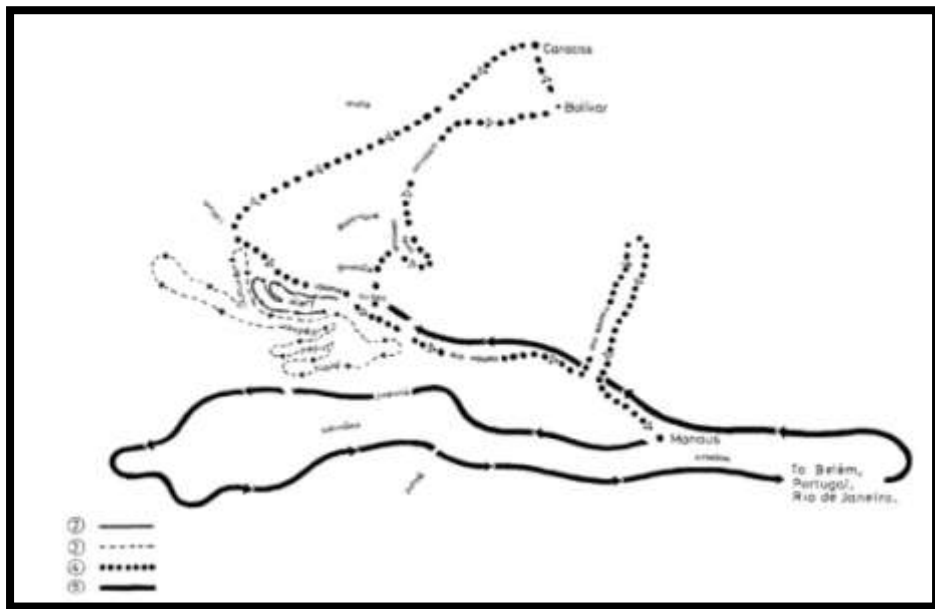


Figura 1 Recorrido del viaje de Kuawai (Yuruapari) citado en el Canto Melikai de los indígenas baniwa (Viaje 2-5)¹ (Wright 1993, p. 17)

Cantos rituales *barasana*: un modelo matricial de memoria

Permítanme ahora llevar esta discusión a un nivel más regional tratando de integrar los procedimientos rituales implicados en las ceremonias tukano⁵. Entre los *barasana* (tukano) los cantos *malikai* son llamados *ketioka*. Sobre este tipo de enunciación el antropólogo S. Hugh-Jones explica:

La categoría *ketioka*, que podría traducirse como "la palabra, el pensamiento o el conocimiento esotérico sagrado y poderoso", se aplica en particular a las canciones rituales. En este sentido, es aproximadamente equivalente al *málikai* Arawak. En el sentido amplio, sin embargo, el término *ketioka* no sólo se refiere a canciones chamánicas y fórmulas chamánicas. También se refiere a canciones de baile y canciones cuyas melodías se reproducen en flautas de *jurupari*, así como bienes rituales, petroglifos y sitios sagrados que evocan vastos comentarios exegéticos o linajes ancestrales. Estas canciones, música, objetos, dibujos y lugares pueden asociarse con pasajes específicos, narraciones orales y, por lo tanto, pueden ser vectores o manifestaciones de conocimiento y pensamiento (véase también Hugh-Jones, 2009 y 2016, p.12).

En sus canciones y sus fórmulas, los cantantes y chamanes *barasana* también siguen las rutas recorridas por *Jurupari* y las mujeres que robaron sus flautas, enumerando los nombres de los espíritus (Hugh-Jones, 2016, p. 11). Es por esta razón que estas canciones se organizan también siguiendo los cursos de los ríos que recorrió el personaje mítico:

Las canciones rituales se organizan de acuerdo a dos ejes: el primero corresponde a una sucesión de nombres de entidades, los más importantes de los cuales son los lugares sagrados identificados por la presencia de malocas o casas. La mayoría de estos sitios están ubicados a lo largo de cursos de agua (Hugh-Jones, 2016, p. 18).

Como en el caso *baniwa*, los cantos *barasana* son vistos como la restauración del viaje mítico realizado por el demiurgo. Un viaje que sigue el curso lineal del río, sube y baja por los afluentes y, a veces, cruza de un río a otro⁶. Para lograr dicha restitución, la tradición chamánica utiliza un recurso mnemotécnico que organiza la canción basada en dos ejes: el primero que da cuenta de los lugares a través de las listas de nombres (Y) y el segundo que

⁵ Ceremonias de las mismas características donde la acción ritual está determinada por la enunciación de cantos que describen recorridos han sido también reportados en otros pueblos del Noroeste amazónico tales como los Piapoco, los Hohodene, los Dzawinai, los Warekena, los Kabiari, los Yukuna, los Baré, los Wariperi-dakenai y los Tariana (Vidal, 1987).

⁶ Tratados como práctica chamánica, se puede decir que la eficacia de los *Malikai* y de los *ketioka* depende de los soplos. El "pensamiento" se introduce en las sustancias que luego se ponen en contacto con el cuerpo. Es la razón por la cual estas canciones son utilizadas para proteger a aquellos que participan en los rituales. Estos encantamientos pueden soplarlos silenciosamente en alimentos, bebidas, cigarros, coca, y otras sustancias para convertirlos en sustancias inofensivas que luego son ingeridos o aplicados al cuerpo de las personas (Hugh-

da cuenta de recorridos (y partes del cuerpo del demiurgo) a través de secuencias de lugares (X):

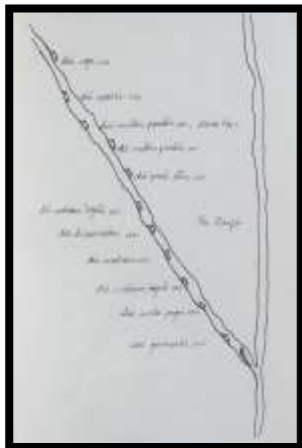


Figure 2. Recorrido cantos ketioka (barasana) (Hugh-Jones, 2016, p. 24).



Figure 3. Arreglo matricial que describe el recorrido de los cantos *ketioka* (barasana) y *Malikai* (baniwa) (Hugh-Jones, 2016).

Lo dicho hasta aquí sobre los *baniwa* y los *barasana* nos ofrece herramientas para una lectura nueva de las prácticas rituales *murui-muina*. Los aspectos señalados brindan la posibilidad de analizar las particularidades de las técnicas artificiales de memorización rituales de este pueblo.

Rituales verbales *murui-muina*: una variación del modelo *barasana- baniwa*

En el Noroeste Amazónico varios grupos comparten prácticas ceremoniales y repertorios rituales similares. Es frecuente que ciertos dispositivos ceremoniales estén presentes en diferentes sociedades. Los mitos y ritos de iniciación ligados a la figura de *Yurupari* (*Jurupari*, *Kwaaí*) son un ejemplo bien conocido (Karadimas, 2008). Sin embargo, la amplia propagación de estas ceremonias no debe hacer creer al lector que la relación mito-espacio-memoria descrita hasta aquí, se limita a los grupos que practican estos ritos de iniciación. Otras sociedades de la región como la *murui-muina* dan cuenta de prácticas mnemotécnicas

Jones, 2016, p. 11). Se trata entonces del mismo tipo de acción a la cual los Baniwa se refiere con el término "secar" (*metakenam*).

ligadas a ceremonias diferentes tales como ritos consagrados al mantenimiento y optimización de las relaciones con el medio ambiente.

Los indígenas *murui-muina* son uno de los pueblos sobrevivientes al genocidio de las caucheras que impactó la región amazónica a principios del siglo XX (1879-1912 y 1942-1945). Durante esta época los empresarios del caucho esclavizaron a los indígenas de la región y luego los desplazaron de sus territorios dejándolos casi vacíos (Pineda Camacho, 2000; Taussig, 1991). Uno de los efectos de este periodo de barbarie fue la desaparición de muchas de sus prácticas ceremoniales. Pese a ello, algunos de sus bailes rituales más importantes lograron sobrevivir; entre ellos, el baile consagrado a las frutas o baile de Yuaki. A este baile se le atribuye la capacidad de mantener en orden las relaciones con las entidades de la selva; es decir la capacidad de mantener y optimizar las relaciones con el medio ambiente.

Los bailes rituales son ceremonias donde participan varios cientos de personas. Los participantes están bajo la responsabilidad de un celebrante (*rafue naama*) quien ejecuta sus rituales con el apoyo de uno o varios aliados ceremoniales (*fuera*). Se trata de ceremonias que deben ser entendidas en dos niveles: uno general y otro específico. El nivel general reconoce la noción de "carrera ritual" que es la manera como los *murui-muina* definen la vida ceremonial de una persona, es decir el conjunto de bailes que un celebrante ejecuta durante su vida ritual. Durante su vida, un celebrante raramente culmina más de una carrera ceremonial. Cada carrera ceremonial es consagrada a un contexto específico del Cosmos: el mundo de la anaconda, de los animales, de los seres de los ríos, de los frutos de la selva, etc. Por otro lado, el nivel específico incluye solamente las ceremonias que integran una carrera ceremonial. En efecto, un baile debe ser entendido como un conjunto de rituales coordinados y no como un único ritual. En este documento nos concentraremos en uno de los rituales del nivel específico dedicado fundamentalmente a la preparación del baile.

Durante la preparación de los bailes, los celebrantes generan un tipo particular de recitaciones pronunciadas en varias sesiones, tipo de enunciación que llamaremos *bakaki*⁷. Cada sesión del *bakaki* es consagrada a una de las partes ("capítulos") en las que se divide todo el discurso. Estas recitaciones tienen lugar durante las noches que preceden los bailes y se hacen necesariamente en la casa colectiva tradicional (maloca) del celebrante. Los

⁷ El término *bakaki* no debe ser entendido como el título con el que se identifica una recitación específica. Se trata más bien de una categoría de recitaciones con una forma enunciativa particular. Es decir, los *bakaki* no poseen rótulos que los diferencien los unos de los otros. Para distinguirlos los Murui-Muina agregan el tipo de baile al que estas recitaciones anteceden. En este artículo usaremos esta palabra indígena para referirnos solamente al *bakaki* del baile de frutas. No obstante las conclusiones sobre la estructura y la forma de enunciativa descritas para el caso citado pueden generalizarse a los demás discursos de este tipo.

discursos de cada sesión son compuestos por alrededor de cuatro mil términos enunciados de memoria. Como en el caso anterior la eficacia del ritual depende de la mención exhaustiva de todos los términos del discurso. Durante la enunciación, el celebrante no cuenta con ningún soporte escrito que le permita recuperar la integralidad de los términos de su discurso. Lo anterior pone en evidencia la necesidad de un tipo de dispositivo mnemotécnico.

En términos formales, puede decirse que un *bakakí* es un discurso rítmico (sin melodía) conformado por formulas que se enuncian repetidamente formando paralelismos. Se trata de una recitación hecha para ser pronunciada por dos personas. Estas pronuncian intercaladamente una a una todas las palabras que componen los versos del discurso. La enunciación de cada capítulo toma así la forma de una especie de “canasta tejida con hilos dobles” que son recitadas de memoria.

La palabra *bakakí* es un término de la lengua *murui-muina* que se refiere a los mitos de la creación (Minor y Minor, 1987, p. 6)⁸. Es decir, el contenido de los *bakakí* está ligado directa, pero no exclusivamente, con el mito de creación. Se trata de una relación de hechos que tiene objetivos ceremoniales. A causa de la forma de su enunciación y a la presencia de algunos términos usados exclusivamente en el contexto ritual, el contenido de este tipo de discursos resulta inaccesible para los no iniciados. Es necesario aislar y yuxtaponer las intervenciones del celebrante para notar que se trata de frases que siguen las reglas de la gramática de la lengua *murui-muina*. Así el enunciado puede ser leído y las frases que se repiten pueden ser identificadas (Figure 4).

⁸ Algunos hablantes reconocen que este término se refiere también al carácter prohibido de estos discursos.

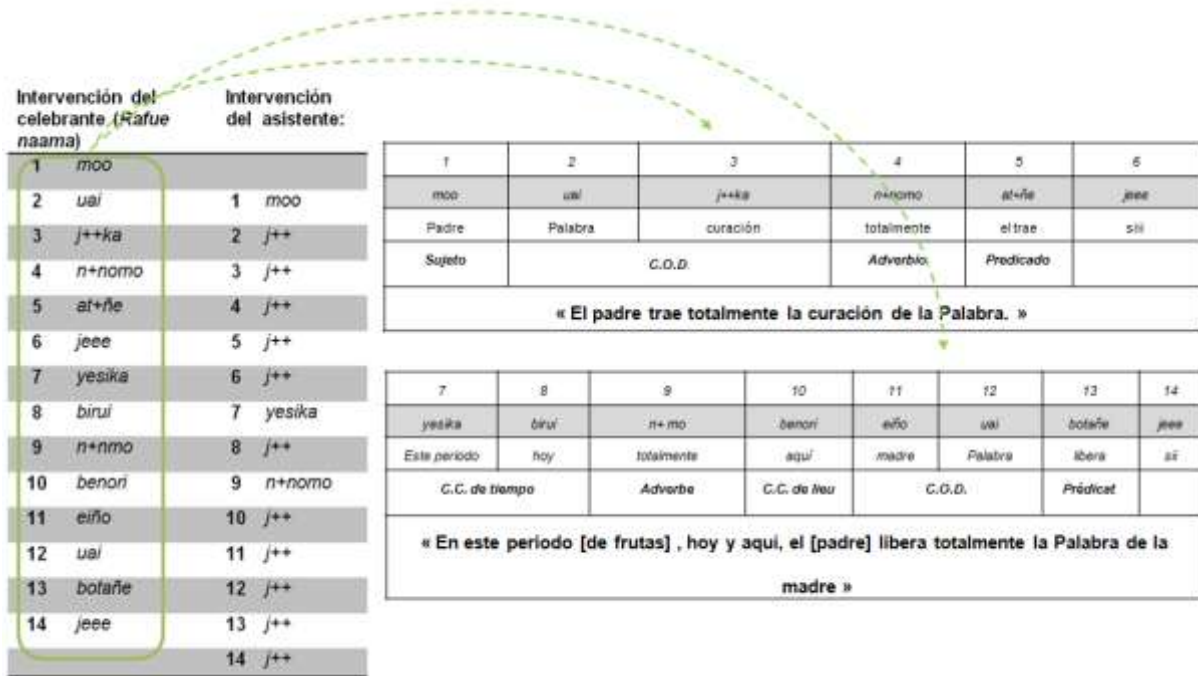


Figure 4. Forma de las intervenciones de los participantes que enuncian el bakaki (García, 2018, p. 528)

Un bakaki tiene tres partes: una introducción, un cuerpo y un cierre. La Figure 4 muestra los primeros términos que conforman las frases introductorias del discurso. Estas frases son más o menos irregulares, no obstante luego de varias intervenciones del celebrante las frases se estabilizan, es decir que en el discurso comienza a repetir de manera casi idéntica el mismo verso. La estabilización de dicho verso marca el inicio del cuerpo de esta recitación. El verso estabilizado tiene sin embargo dos términos que varían (Figura 5)⁹. Las palabras que se introducen en el lugar de estos dos términos están ligadas a dos listas diferentes e independientes: una referida a las vicisitudes y procedimientos del baile y otra a los momentos de la creación.

Los términos de la primera lista cambian cada vez que se reinicia la frase base; en cambio, los términos de la segunda lista no cambian más que una vez por sesión. Todos los versos de la primera sesión, por ejemplo, contienen el término *jagiyí*, mientras que los de la segunda sesión el término *nikai*, etc. La enunciación completa de este discurso exige entonces varias sesiones nocturnas. Cada una de estas dura entre cuarenta y sesenta minutos. El celebrante interviene siempre sin interrupción. Este no cuenta tampoco con

⁹Aunque el celebrante tiende a utilizar la misma fórmula durante todo el discurso, en algunas sesiones o segmentos del discurso, la fórmula base puede tener variaciones. Algunos celebrantes han incluso adoptado estas variaciones como hechos definitivos, no obstante ellos reconocen la existencia de una fórmula base necesaria para asegurar la recuperación de la lista completa de los términos del *bakaki*.

apoyos materiales como textos guías u objetos comparables a las camándulas y *masbahas* usadas en las plegarias católicas y musulmanas respectivamente.

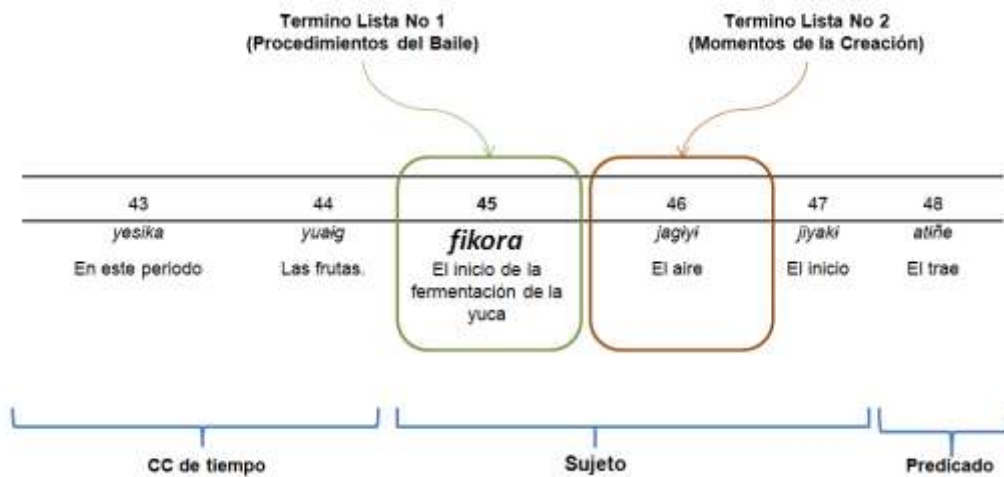


Figura 5. Frase que se repite durante la mayor parte del discurso (Garcia, 2018, p. 536).

La primera lista que se introduce en la formula base está conformada por más de cincuenta palabras que se refieren al baile: se trata de nombres o de verbos nominalizados; estos nombres evocan cada uno de los procedimientos o procesos necesarios para la realización de estas celebraciones. Cada proceso permite subdividir la lista en subgrupos de términos. En total son nueve subgrupos que se refieren a procesos diferentes (Garcia, 2018, p. 536-549). Para recuperar los términos es preciso recordar primero los pasos necesarios para llevar a cabo las actividades a las que se refieren cada grupo; y luego es necesario recordar el orden cronológico en que se llevan a cabo dichas actividades. El orden de los términos sigue simultáneamente un principio técnico y otro cronológico: el primero gobierna el orden de los términos al interior de los subgrupos y el segundo determina el orden en que deben ser enunciados tales subgrupos. Un ejemplo de estas sub-listas es el que se expone en la Tabla 1. Allí vemos los términos que evocan el proceso completo de preparación de los *tamales* de yuca (subgrupo seis); es decir la pasta de yuca fermentada y cocida que se usa para retribuir y alimentar a los participantes del baile:

<i>Término</i>	Contexto o significado
<i>virira</i>	Termino que describe la reacción burbujeante de los tubérculos de yuca (<i>Manihot esculenta</i> Crantz) en el momento de sumergirse. Esta acción evoca el inicio de la maduración o fermentación de la

yuca.

<i>fikora</i>	Termino que describe el momento en que los tubérculos de yuca comienzan a fermentar
<i>moyerue</i>	Termino que se refiere al momento en que la yuca está bien fermentada
<i>magañei-duyira</i>	Términos que indican el proceso de pilado de la masa de yuca que tiene lugar luego de la fermentación.
<i>Ñerira -birira</i>	Termino que se refiere a la necesidad de evacuar el excedente de líquidos de la yuca macerada.
<i>eremai-domira</i>	Términos que se refiere a la acción de modelar la masa de yuca dentro de las hojas de palmera (<i>Lepidocaryum tenue</i> Mart.) donde es posteriormente cocida. Es decir a la elaboración de los "tamales".
<i>maikora - zirue</i>	Términos que se refieren a los hilos con los que se atan las hojas de la pasta de cocida
<i>rollinue</i>	Termino que se refiere a la fermentación de los tamales.

Tabla 1. Sub-lista de términos que se refiere al proceso de elaboración de los "tamales de yuca" (García, 2018, p. 545).

La segunda lista introducida en esta fórmula está conformada por doce términos¹⁰ (Tabla 2). Como he dicho, los términos de esta segunda lista se refieren a cada uno de los momentos que componen la historia de la Creación; es decir el conjunto de vicisitudes que van desde la génesis del Cosmos hasta la aparición del demiurgo al que se le atribuye el origen de los bailes rituales. Los términos empleados en esta lista son frecuentemente metonimias de cada uno de esos momentos. En algunos casos estos términos son oscuros dado que, por un lado, sólo son reconocidos por los especialistas y por otro, porque no existe un acuerdo definitivo entre celebrantes sobre los significados de los términos de esta lista. Lo anterior no resulta extraño porque, en este como en todos los rituales, los significados de las acciones

¹⁰ Esta lista de términos es pronunciada de manera casi idéntica durante todos los bailes de un celebrante, no obstante al comparar los términos usados por varios celebrantes es posible encontrar variaciones. Teniendo en cuenta que la transmisión de estos bailes se hace siguiendo los vínculos de patrilinealidad, los términos dentro de un linaje son idénticos pero pueden variar de un linaje a otro. Ahora bien, después del genocidio del caucho muchos celebrantes murieron y con ellos la herencia ritual de sus linajes. A causa de ello, los sobrevivientes de estos linajes que desean iniciarse como celebrantes deben recibir su formación en linajes diferentes al suyo. Gracias a ello, es posible sugerir la aparición de escuelas o tradiciones chamánicas diferentes derivadas de la antigua lógica de linajes (García, 2018, p. 589).

rituales son frecuentemente incompletos y/o contradictorios para los participantes (Humphrey & Laidlaw, 2004, p. 80).

Durante el ritual, el celebrante comienza enunciando el momento en el que el Cosmos es solamente aire (*Jagiyi*), luego se refiere a un transe chamánico (*Nikai*) donde son encontradas las sustancias mágicas necesarias para sostener el mundo dentro de la nada (*Izeiki*). Más adelante aparece el Creador, quien alberga la Palabra ritual (*Uai*) en su cuerpo¹¹. Luego el Creador sube al cielo que es designado como la cima de una columna o estantillo (*Rayire*). En ese momento el Creador transforma el mundo que inicialmente es materia comprimida y comienza a esparcirlo hasta que le da la forma de disco (*Irungo*). Después el Creador entrega una parte de la Palabra ritual (*Uai*) a su hijo. Luego el hijo del Creador desciende del cielo para combatir las entidades que se oponen al Creador. El hijo del Creador baja de esa columna o estantillo por una cuerda (*Igai*). Una vez llega a este mundo el hijo del Creador es destruido por su padre. Esto sucede dado que el hijo baja prematuramente del cielo sin haber adquirido todas las competencias necesarias para recibir la Palabra (*Uai*). El hijo es entonces convertido en cenizas por la acción de un rayo¹². El cuerpo del hijo del Creador que inicialmente tenía forma de fronda (*Iforo*) es convertido en ramas secas (*Ikizi*). Luego el hijo reaparece en el punto más íntimo de esas cenizas (*Ikuri*) y allí renace en forma de planta de tabaco. Luego el hijo desciende al inframundo (*Inie*) donde habitan las entidades más peligrosas del Cosmos. Después, desde el inframundo, el hijo del Creador comienza a ascender por los submundos o estratos que conforman el Cosmos. En ese momento la historia comienza a referirse al hijo del Creador como *Yuag Buinaima*, es decir con el nombre que se le atribuye al demiurgo que protagoniza el origen del baile de frutas. Este personaje es entonces el que comienza el ascenso por la capas del inframundo donde reina la obscuridad (*Nanie*). Finalmente el hijo del Creador llega a este mundo (*Binie*) donde habita la humanidad.

Sesión nocturna	Termino	Significado
1.	<i>Jagiyi</i>	Aire
2.	<i>Nikai</i>	Transe chamánico (Sueño)
3.	<i>Rayire</i>	Estantillo o columna
4.	<i>Irungo</i>	Disco

¹¹ La Palabra (*Uai*) es la responsable de la Creación del cosmos. Lo anterior es posible porque para los Murui-Muina la Palabra (*Uai*) es una especie de agente: a ella se le atribuyen las acciones ligadas al chamanismo. La Palabra (*Uai*), en tanto agente, puede ser transferida de un celebrante a otro siguiente la vía patrilineal. Quien la recibe la alberga al interior de sus cuerpos hasta que nuevamente la transmite a uno de sus descendientes.

¹²En el contexto ritual murui-muina el rayo es una forma de referirse a la Palabra *Uai* del Creador.

5.	<i>Igai</i>	Cuerda
6.	<i>Izeiki</i>	Substancia mágica
7.	<i>Iforo</i>	Elemento con forma de estructura frondosa
8.	<i>Ikizi</i>	Ramas de hojas muertas
9.	<i>Ikuri</i>	Lugar de la Creación o de la aparición de las cosas
10.	<i>Inie</i>	El espacio-tiempo primitivo
11.	<i>Nanie</i>	El espacio tiempo oscuro
12.	<i>Binie</i>	Este mundo

Tabla 2. Segunda lista de términos que varían en los versos del bakaki (García, 2018, p. 575).

La anterior es una exégesis de los términos de la segunda lista hecha por un celebrante. Como vemos se trata de la narración de un viaje que parte en la génesis del mundo y que termina en el momento actual. Ese viaje es evocado durante el bakaki a través de la segunda lista de términos. Como hemos visto, esa lista no describe los hechos de uno sino de varios personajes que tienen dos elementos en común: todos pertenecen al mismo linaje y en su momento han albergado la Palabra ritual (*Uai*). No obstante en esta lista de términos no aparecen los nombres de los personajes. Sólo pueden encontrarse términos que, a través de un vínculo metonímico evocan simultáneamente acciones de estos personajes, los momentos donde ocurren los hechos y los lugares donde aquello sucede. Por ejemplo, el término "*Jagiyi*" se refiere simultáneamente a las acciones que tuvieron lugar en el origen del Cosmos, al momento de la creación cuando el mundo no era más que aire y al lugar donde todo aquello ocurrió.

Los primeros términos de esta lista no pueden situarse en un espacio concreto pues tienen lugar cuando todo era vacío, no obstante los términos de la última parte de la lista son ubicados (*Inie*, *Nanie*, *Binie*) en un mundo tangible formado por humanos y no humanos. De hecho, cuando se interroga a los *murui-muina* sobre estos términos ellos afirman que se trata simultáneamente de etapas de su historia mítica y de lugares del Cosmos. Esta doble característica pone en evidencia la dependencia de este dispositivo mnemotécnico a categorías espacio-temporales ligadas al mito. Se trata, como en los casos *baniwa* y *barasana*, de un dispositivo mnemotécnico que tiene un comportamiento análogo al de los palacios de memoria. Es decir que usa un modelo espacial dividido en lugares ordenados a

los que se asocian conjuntos de conocimientos ordenados. En el caso del *baniwa* y *barasana* se trata de un espacio mítico que coincide con los ríos amazónicos y en el caso *murui-muina* un espacio mítico que coincide con los diferentes estratos que conforman el Cosmos.

La enunciación de este discurso tiene un efecto performativo. Como en el caso *baniwa* y *barasana* los actos del habla determinan estas enunciaciones: es decir que basta con enunciar las acciones para que tengan lugar dentro del ritual. Esto tiene un efecto sobre la identidad del celebrante o enunciador, quien realizando tales acciones, en cada sesión nocturna, se comporta como si fuese un demiurgo. De hecho durante este periodo el celebrante es tratado como tal por el resto de los participantes del baile. Dentro de este ritual, identificarse con los demiurgos del *bakaki* es transformarse de manera sucesiva en cada uno de ellos. Así, el celebrante se transforma en un primer momento en el Padre Creador, luego en su hijo y finalmente en el demiurgo que dio origen al baile. Por tal razón después de la recitación, los participantes del baile lo tratan como si él fuese Yuag Buinaima, el demiurgo creador del ritual. De hecho, durante los cantos posteriores al *bakaki*, los participantes del baile se dirigen a él con vocativos tales como “*moo*” que quiere decir “padre” o llamándolo directamente Yuag Buinaima. De su parte, el celebrante se comporta también como si fuese el demiurgo: por tal razón evita pronunciar frases coléricas, maldiciones o insultos pues dado que es un demiurgo, tales sentencias se convertirían inmediatamente en realidad (García, 2018).

Las técnicas enunciativas de los sistemas *baniwa* y *barasana* son similares entre sí: se trata de versos que componen una canción. En el caso del *bakaki* de los *murui-muina*, nos enfrentamos a una técnica enunciativa significativamente diferente que exige dos enunciadores y una forma de recitación “palabra por palabra”¹³. Pese a ello este tipo de discurso posee una estructura similar a la de los cantos *baniwa* y *barasana*. En efecto, estos cantos se estructuran a la manera de un recorrido en el espacio; los puntos de este recorrido son introducidos a través de una lista de lugares donde los enunciados pueden organizarse en filas y columnas. Es decir cada lugar es enunciado utilizando un término sintético “X”, tanto como una lista extensa de términos “Y”. Un término “X” amalgama varios términos “Y” (Figure 3). En el caso *murui-muina* tenemos listas de actividades “Y” (Lista 1) que conforman los lugares del Cosmos “X” (Lista 2). Como en el caso *baniwa* y *barasana*, estos lugares hacen parte de un recorrido hecho por un demiurgo y restituido por el celebrante.

¹³ Los bailes rituales murui muina también cuentan con enunciaciones melódicas similares a las de los cantos *barasana* y *baniwa*. Estas largas melodías, pronunciadas después del *bakaki*, exigen el uso de un dispositivo mnemotécnico idéntico al del *bakaki* pero donde solo interviene un enunciador: el celebrante. En este artículo no analizaremos este segundo discurso dada su extensión y complejidad. No obstante un análisis detallado de este tipo de melodía puede ser consultado en García (2018, p. 603-657).

Secuencia de espacio-tiempo

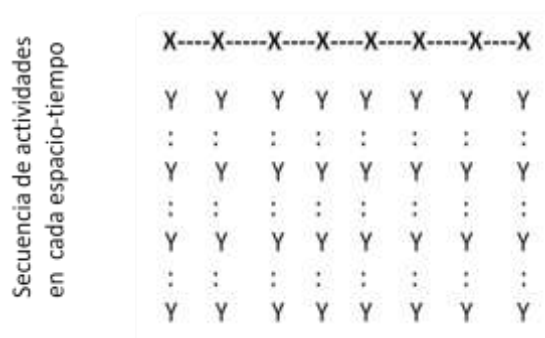


Figure 6. Arreglo matricial que describe el recorrido del celebrante *murui-muina* durante el *bakaki*.

Vemos entonces que estos dispositivos amazónicos operan la relación mito-espacio-memoria de una manera diferente a la de los Palacios de memoria. En efecto, en el caso *baniwa* y *barasana* la evocación del mito permite la restitución de los lugares del recorrido fluvial mientras que en el caso *murui-muina* tal evocación permite la reconstitución de los diferentes puntos espacio-temporales que describen la formación del Cosmos. Es decir, el objetivo de estos dispositivos no es la reconstrucción de una narración a través del espacio sino que, a través de los actos del habla, buscan la reconstrucción del espacio a partir del mito. Gracias a lo anterior, en el contexto amazónico, deberíamos tal vez reorganizar los términos de esta relación dejando de llamarla mito-espacio-memoria para replantearla bajo la forma espacio-mito-memoria.

Conclusiones

A lo largo de este documento hemos mostrado tres ejemplos de prácticas mnemotécnicas rituales de sociedades amazónicas: *baniwa*, *barasana* y *murui-muina*. Nos hemos referido fundamentalmente a técnicas que prescinden de materiales de apoyo tales como la escritura. Hemos mostrado una vez más que el modelo mnemotécnico encontrado inicialmente en las culturas helénicas no es ni exclusivo de esas sociedades ni limitado a prácticas como la de la retórica. De hecho, hemos podido ver que los dispositivos mnemotécnicos amazónicos se basan en una particular forma de relacionar el mito con el espacio donde este último es reconstituido gracias a la enunciación del primero.

Hemos visto también que los dispositivos amazónicos, y notablemente los de los *murui-muina*, funcionan a través de formas enunciativas notablemente originales en las que los conocimientos son descompuestos y reorganizados de una manera particular. Los

conocimientos enunciados de esta forma sólo resultan asequibles a los iniciados en las artes chamánicas de este grupo. Lo anterior le da un grado de sacralidad a estos discursos; es decir, estas formas enunciativas no afectan la transmisión de tales conocimientos pero sí las limita a un grupo privilegiado de personas.

Los análisis presentados constatan que estos modelos mnemotécnicos manifiestan todas las características de las llamadas Artes de la Memoria: están basados en principios de organización del conocimiento y del espacio tanto como en prácticas de repetición que garantizan su memorización y recuperación. Los resultados presentados permiten además mostrar la riqueza y particularidad de los dispositivos de esta región de América que invitan no sólo a continuar con la exploración de estos sistemas sino también a continuar el análisis de los vínculos que estos mantienen con las prácticas rituales amazónicas.

Bibliografía

AUSTIN, J. L. (1962). *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press.

CICERO, M. T., BORNECQUE, H., & COURBAUD, E. (1966). *De l'orateur*. Paris: Les Belles Lettres.

FAUSTO, C., & SEVERI, C. (2014). *L'image rituelle*. Paris: Editions de L'Herne.

GARCIA, O. (2018). *Rafue Ite! Ethnographie d'un bal rituel amazonien (murui-muina-Uitoto, Amazonie colombienne)* (Doctorat). EHESS, Paris.

HUGH-JONES, S. (2016). Écrire sur la pierre, écrire sur le papier (Amazonie du Nord-Ouest). In C. Fausto & C. Severi (Éd.), *Paroles en images : Écritures, corps et mémoires*. Consulté à l'adresse <http://books.openedition.org/oep/1270>

HUMPHREY, C., & LAIDLAW, J. (2004). *The archetypal actions of ritual: a theory of ritual illustrated by the Jain rite of worship*. Oxford: Clarendon Press.

KARADIMAS, D. (2004). *La raison du corps: idéologie du corps et représentations de l'environnement chez les Mirana d'Amazonie colombienne*. In *Langues et sociétés d'Amérique traditionnelle: Vol.9*. Dudley, MA: Peeters.

KARADIMAS, D. (2008). La métamorphose de Yurupari: flûtes, trompes et reproduction rituelle dans le Nord-Ouest amazonien. *Journal de la Société des Américanistes* :, 94(1), 127- 169.

MINOR, E. E., & MINOR, D. A. (1987). *Vocabulario bilingüe : dialecto minjica . Huitoto-español, español-huitoto*. Lomalinda, Meta, República de Colombia: Editorial Townsend.

PEREIRA, E. M., ORTIZ, HERMES. (2005). *Nimaira uruki yetara. Ritual e política entre os Uitoto-murui, rio Caraparaná, Amazônia Colombiana* (Phd, Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro). Consulté à l'adresse <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12750707/tese-edmundo-pereira-ufrj/3>

PINEDA CAMACHO, R. (2000). *Holocausto en el Amazonas: una historia social de la Casa Arana*. Planeta Colombiana Editorial.

SCHLIEMANN, H., SCHLIEMANN, S. K., & MEYER, E. (1956). *Ma vie:Selbstbiographie*. Paris:Corrêa.

SEVERI, C. (1996). *La memoria ritual: Locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia* (R. Pochtar, Trad.). Ediciones Abya-Yala.

SEVERI, C. (2002). Memory, reflexivity and belief. Reflections on the ritual use of language. *Social Anthropology*, 10(1), 23–40. [https://doi.org/10.1111/j.1469-](https://doi.org/10.1111/j.1469-8676.2002.tb00044.x)

8676.2002.tb00044.x

SEVERI, C. (2007). *Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire*. Paris: Éditions Rue d'Ulm-Ens : Musée du quai Branly.

SEVERI, C. (2017). *L'objet-personne: une anthropologie de la croyance visuelle*.

SHROUKH, S. (2016). *Traditions iconographiques et arts de la mémoire. Ethnologie et histoire* (Doctorat). EHESS, Paris.

TAUSSIG, M. (1991). *Shamanism, colonialism and the wild man: a study in terror and healing*. Chicago, Ill. ; London: University of Chicago press.

VIDAL, S. (1987). El modelo del proceso migratorio prehispánico de los piapoco: hipótesis y evidencias. *Caracas: Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Avanzados*.

WRIGHT, R. M. (1993). Pursuing the spirit. *Amerindia*, 18.

YATES, F. A. (1992). *The Art of memory*. London: Pimlico.