# SHUPIHUI

Revista Latinoamericana de actualidad y análisis

Vol. XIII - Nº 45/46 - Enero 1988

## LA MUSICA EN LA AMAZONIA

## 1.- ETNOMUSICA

## CONTENIDO

- La magia del canto
- El valor vital de la fiesta
- Cantos de amor y de guerra
- Voces e instrumentos
- El canto: un hilo místico al más allá

CETA centro de estudios teológicos de la amazonía

ISSN 0254-2021

**Revista latinoamericana de actualidad y análisis**
**Publicada por el**
**CENTRO DE ESTUDIOS TEOLOGICOS**
**DE LA AMAZONIA (C.E.T.A)**
**Vol. XIII Enero/Junio 1988 Nº 45-46**
**Director**: Joaquín García Sánchez
**Secretaria General**: Bibiana Daigle Pelletier
**Coordinación General**: Alejandra Schindler Catalao
**Consejo de Redacción y Colaboradores**: Jaime Regan, José María Arroyo, Basilio Mateos, Maximino Cerezo, Alberto Chirif, Juan Marcos Mercier, Fernando Santos, Frederica Barclay.
**Documentación e Informaciones**: José Alvarez
**Ilustraciones**: Maximino Cerezo Barredo
**Edita**: Publicaciones CETA
**Imprime**: Talleres del Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía
**Redacción y Administración**: Putumayo 355, ☎ 23-3552 Iquitos-Perú

Suscripciones:

| | |
|---|---|
| Perú: | $ 7.00 |
| América Latina | $ 15.00 |
| Estados Unidos | $ 18.00 |
| Europa | $ 20.00 |

# 45-46

# SHUPIHUI

## CONTENIDO

**TEMAS**


– La música de la selva peruana
*Enrique Pinilla* ..... 8

– Las fiestas: abandono y supervivencia
*Jean Pierre Chaumeil* ..... 37

– Palo zumbador: Un juguete infantil prehistórico de uso vigente en el Perú
*José Respaldiza, Luis Salazar* ..... 47

– Tendiendo un puente entre el cielo y la tierra en alas de la canción
*Anthony Stocks* ..... 67

– Napuruna Uyachisa Takina: Música Napu
*Juan Marcos Mercier, OFM* ..... 99

– Cantos del espíritu: Misticismo indígena en los trópicos sudamericanos
*Fernando Santos* ..... 103

– Voces e instrumentos de la selva: Aguaruna-Campa
*Alberto Chirif, Stefano Varese y Josafat Roel* ..... 123

– Los Cantos Mai Huna del Yaje
*Irene Bellier* ..... 137

– "El animalito doméstico quedó hecho cenizas"
*María Susana Cipolletti* ..... 165

– El arte verbal de los cantos Shamanísticos Cuna
*Joel Sherzer* ..... 177

– Textos Culina
*Patsy Adams* ..... 187

**DOCUMENTOS**

– Reflexiones de la iglesia de Pucallpa sobre la violencia ..... 195

– La misión de los laicos en la construcción de la paz . 205

**TEXTOS Y GLOSAS**

– Música precolombina en América
*Vicente T. Mendoza* ..... 219

– La magia de la música y la danza indígenas
*Roger Rumrrill* ..... 242

– Poemas extractados de Poesía Lírica Aguaruna
*José María Guallart* ..... 243

– Instrumentos musicales de la selva del Perú ..... 247

**AL RITMO DE LA NOTICIA** ..... 283

**BIBLIOGRAFIA** ..... 301

# ETNOMUSICA

## INTRODUCCION

*A LA llamada sociedad dominadora le está negado el misterio del otro. Construye sus propias torres de babel sin aire ni ventanas y piensa que el universo acaba donde nace su tristeza. Ni la vida, ni el arte son tales fuera de su propia esfera. A las selvas no colonizadas por la civilización se les llama "salvajes"; a los que viven fuera de sus arquetipos de conducta, "primitivos"; al arte de otros pueblos, "rudimentario".*

*En la categoría de los géneros musicales, también entendidos en sistemas jerárquicos de más o menos, se habla de la* ***etnomúsica****, entendida como la más elemental expresión del ritmo y la melodía propio de pueblos no civilizados; de la* ***música popular****, patrimonio de las masas "no cultivadas"; y de la* ***música culta****, fruto del genio creador de Occidente que habría llegado a su más alta expresión en lo sinfónico y polifónico.*

*El regusto de las más pulidas elaboraciones de cámara impide así, conocer el inmenso mar de vida que se oculta en la simplicidad monótona de una danza, o en el silbido mágico de una antara. El arte ha sido de este modo un elemento complementario y aditivo, transformado en producto industrial de consumo, propiedad de pocos.*

*La música indígena de las naciones amazónicas no es arte, ni complemento: es la vida misma, donde todo el universo su funde en un solo aliento. Del trabajo a lo transcendente, del espíritu a la lucha por la supervivencia, de la casa al misterio no hay distancias. Es un todo inquebrantable.*

*Dedicamos dos números al tema de la música en la amazonía. En este número (45-46) (el próximo será dedicado a la música popular) pretendemos presentar una muestra siquiera superficial de la variedad y riqueza de la música de las poblaciones indígenas. Incluimos algunos esfuerzos de interpretación de la misma, siempre, claro está, desde la limitada perspectiva que nos permite nuestra visión utilitaria y recreacionista del arte musical. Los trabajos son variados e incluyen esfuerzos de algunos musicólogos por reinterpretar con elementos sinfónicos e instrumentales tradicionales, la complejidad de las expresiones y cadencia de algunos grupos. Con ello pretendemos dejar abierto un camino no sólo a la investigación antropológica, sino al descubrimiento de fibras y matices del lenguaje con que las culturas pueden decirse a sí mismas inagotablemente.*



# LA MUSICA DE LA SELVA PERUANA

temas

*Enrique Pinilla*

EN un encuentro de etnomusicólogos en Bloomigton, Indiana, en 1964, Lauro Ayestarán dividía la música en cuatro categorías distintas: etnomúsica, folklórica, popular y culta. Esta clasificación estuvo en vigencia por muchos años en Latinoamérica hasta que María Ester Grebe, en 1976, en un artículo titulado "Objetos, métodos y técnicas en Etnomusicología: algunos problemas básicos", publicado en la Revista Musical Chilena, propuso una variación importante a los términos de Lauro Ayestarán: Música Tradicional (Aborigen y Folklórica). Popular y Docta.

Nosotros, en nuestras clases de Análisis Musical en la Universidad de Lima, desde 1980 utilizamos términos extraídos de las clasificaciones anteriores: aborigen, rural, urbana y culta. Vamos a explicar muy brevemente el por qué de esta terminología. Tomamos el término **aborigen** de M.E. Grebe para todas aquellas músicas que se hacen en zonas apartadas como en selvas o en lugares montañosos inaccesibles, pero para la efectuada en los pueblos rechazamos el término "folklórica" por parecernos poco concreto, ya que folklórico es tanto la música, como el vestido, el texto, la ceremonia, las costumbres o la comida, y por ello, preferimos usar **rural** por ser aquella música que se practica en todos los pueblos de la tierra y que tiene por característica el ser una mezcla de aborigen y foránea, como el caso del Huayno o la Marinera en el Perú.

A la música popular (llamada por Carlos Vega "mesomúsica"), preferimos definirla como **urbana** o la música de la ciudad, porque son muchos los autores como Pedrell o Bartok, que analizan la música "rural" con el nombre de "popular", lo cual se presta a confusiones. Esta música tendría muchas veces un origen rural o folklórico, pero adaptada a la duración de 4 ó 5 minutos, para ser incluidas en discos de difusión masiva y utilizando instrumentos aborígenes mezclados con otros no folklóricos e incluso electrónicos.

## temas

La música **culta** o clásica, también llamada docta o erudita, a la que se llega después de largos estudios académicos, puede algunas veces utilizar motivos aborígenes y temas rurales o urbanos.

Considerada la música de la selva peruana como **aborigen**, debemos resaltar las características de su estilo. Siguiendo los conceptos de M.E. Grebe queremos señalar que es de autores desconocidos o anónimos, tiene una permanencia duradera y no es efímera como las modas que experimenta la música urbana popular, teniendo en ello un punto de contacto con la música rural, que mantiene sus mismas canciones y danzas a través de los siglos (por eso también se le denomina "tradicional"), si bien debemos reconocer que no es inmutable y que sufre algunas modificaciones. Esto es fácilmente comprobable en las recolecciones de los etnomusicólogos, donde una misma melodía es diferente de una aldea a otra y, más aún, de una época a otra. La **difusión** de los cantos o danzas aborígenes es muy limitada y se circunscribe a un pequeño círculo de iniciados, en algunos discos o cassettes de uso en bibliotecas especializadas, pero muy rara vez tocada en los medios de difusión masiva.

La música **aborigen** suele ser hecha con motivos cortos y simples, sin llegar a formar temas (motivo, contramotivo, desarrollo melódico), en escalas primitivas, sin modulaciones y con armonías rudimentarias, teniendo en cambio una extraordinaria imaginación rítmica como consecuencia de la imitación de los ruidos naturales.

El valor y función del canto aborigen es social y utilitario. No es comercial ni estético. Los indígenas de las tribus hacen música como una necesidad vital y no como una función accesoria de puro entretenimiento.

Después de hacer estas consideraciones generales sobre la música aborigen, nos vamos a referir a la que se encuentra en el Perú. En 1947, en el Museo del Hombre de París, descubrimos un disco francés de las tribus Bora y Yagua, con mágicos recitativos y hermosas sonoridades de tambores. En 1958, Fritz Bose en Berlín, nos presenta su libro sobre los Huitotos, tribu del sur de Colombia y nos hace escuchar unas viejísimas grabaciones con muy expresivas canciones y donde se pueden analizar, en sus transcripciones, la gran variedad de la música selvática. En 1961, en Lima, en contacto con el Instituto Lingüístico de Verano copiamos en cinta magnética

10 horas de diversas tribus y por encargo de José María Arguedas, empiezo a pasarlas al pentagrama en la Casa de la Cultura del Perú. En 1964, en Bloomington, George Liszt, nos hace escuchar en el archivo de la Universidad de Indiana, diferentes grabaciones de la selva peruana. En 1966, en la Biblioteca del Congreso de Washington, encontramos una riquísima colección de etnomusicólogos alemanes y franceses, además de las del ILV, quienes han arriesgado sus vidas para conseguir valiosísimas grabaciones de fiestas y ceremonias de las tribus selváticas sudamericanas.

Es allí donde empezamos también a analizar los textos de las letras de tribus venezolanas, colombianas, brasileñas y peruanas. Es a consecuencia de esta lectura que nos interesa hacer una comparación de nuestra música aborigen con la australiana y la africana, encontrando vínculos musicales entre Oceanía y Sudamérica y un indudable parecido entre los textos de los tres continentes.

Dice Fernando Silva Santisteban en su "Antropología" que los mitos y leyendas "son la manifestación de las experiencias y las emociones que exigen descargo y que, al mismo tiempo, son la respuesta de la mente primitiva al gran número de misterios que rodean al hombre". También afirma que "al estudiar las etapas primitivas en el desarrollo de los pueblos, se nos revela la semejanza esencial de la mente humana, un fondo común e irreductible de principios indispensables para la conservación de toda sociedad que, bajo multiplicidad de diferentes circunstancias, va elaborando su primigenia y ruda filosofía de la vida". Igualmente Lévi Strauss en su "Antropología estructural" sostiene que: "En un mito todo puede suceder... todo sujeto puede tener cualquier predicado, toda relación concebible es posible y, sin embargo, estos mitos en apariencia arbitrarios, se producen con los mismos caracteres y a menudo con los mismos detalles en las diversas regiones del mundo. De aquí surge el problema: si el contenido del mito es enteramente contingente, ¿cómo comprender que de un extremo a otro de la Tierra parezcan tantos los mitos?"

Para los hombres primitivos la potencia sobrenatural es la idea del **mana**, que es un poder impersonal benéfico y peligroso, que puede ser atributo de seres espirituales o encontrarse en objetos inanimados. Es, como dice Silva Santisteban, "el **manitú** de los

algonquinos, el **wakan** de los sioux, al **hasina** de Madagascar, el **baraka** de Marruecos o el **mangur** de los cabis de Queenland".

El **animismo** o adoración de las fuerzas de la naturaleza, nos lleva al culto del **tótem**, la más arcaica de las supersticiones conocidas que aún perdura en Australia, en muchas islas oceánicas y en ciertas regiones de la América septentrional. Las tribus que lo practican se dividen en **clanes**. Cada clan agrupa a varias familias y tienen un nombre de animal, planta o cosa. Por eso hay el "clan del cocodrilo", el "clan del maíz" o "el clan del fuego". En estos casos, el cocodrilo, el maíz y el fuego, son el tótem de cada clan.

En Polinesia, la idea de Mana evolucionada, nos lleva a la energía, a la potencia latente de la **magia**. En el momento de la germinación de las plantas o de la fecundación de los animales, cada clan celebra ceremonias para renovar la potencia del tótem, con grandes danzas y representaciones con máscaras y adornos variados donde se representan leyendas relativas a los antepasados y mitos del tótem con danza, música y cánticos.

Analizar la interesantísima similitud de estas leyendas, mitos, textos y ceremonias nos llevarían a otro artículo, pero si hemos querido destacar que las diferentes versiones del mito de la creación del hombre, del selvícola peruano, publicadas por el ILV, son muy semejantes a los de otras tribus sudamericanas, de Oceanía o de la Africa negra.

De las 66 tribus actualmente estudiadas en el Perú, se estudian los instrumentos de 45 de ellas en el libro titulado "Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú" publicado por la Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura en 1978, siendo los autores César Bolaños, Fernando García y Alida Salazar.

Este estudio organológico consigna 350 instrumentos de la Sierra y de la Costa, fabricados en el país, sin incluir los importados. De la Selva se estudian 56: 19 idiófonos, 3 membranófonos, 6 cordófonos y 28 aerófonos, que se refieren a su morfología general pues en realidad se llegan a mencionar más de 500 instrumentos de la amazonía, ya que pudiendo pertenecer a una misma familia, tienen características y nombres diferentes y son detallados con prolijidad en cerca de 200 páginas.

Vamos a mencionar algunos de ellos. Dentro de los idiófonos citaremos: palmas de entrechoque (Orejón), juego de palos de percusión (Huitotos-Muinane), tambor Túntui (Aguaruna), tambor semiótico (Cashinahua), manguaré (Aguaruna, Bora, Huitoto), caparazón de tortuga con teteco (Culina) y las sonajas de cápsulas frutales (Machiguenga, Shipibo-Conibo).

Los membranófonos son esencialmente los tambores de dos membranas como el tampún de los aguaruna, el tampor (Campa del Gran Pajonal), tamporo (Campa Ashaninga), la tingyia Machiguenga o el richuvú Yagua.

En los instrumentos de cuerda o cordófonos, están el arco musical piompirintzi (Campa del Gran Pajonal), o el jijiti (Culina) o el yohiri (Amahuaca). Entre los palos musicales el otta (Campa del Gran Pajonal), kitag (Aguaruna) o el aravir (Achuai).

Finalizaremos este resumen, con los aerófonos o instrumentos de viento encontramos el palo zumbador (Shipibo-Conibo), la pluma zumbadora (Huitoto), la trompeta (Cashibo-Cacataibo) la concha de caracol (Campa Ashaninga), la yaix jina (Cashinahua), ruuhuito (Yagua), pinkuy (Aguaruna), torotzi (Candoshi) y las flautas de pan Siroro (Bora), reribaco (huitoto), songárinchi (Machiguenga), notari (Cocama-Cocamilla) y Ndumutá (Yagua).

Es una verdadera lástima que en este libro no se consignen los sonidos que pueden emitir los diferentes instrumentos, en pentagramas con escalas musicales, pero los autores sólo se han empeñado en hacer un verdadero mapa o inventario de los instrumentos que existen en el país, quedando aun por hacer el registro musicológico.

A pesar de existir más de 500 instrumentos en la selva peruana, el 90% de la música de esa región es cantada. En las numerosas grabaciones efectuadas por el Instituto Lingüístico de Verano hemos podido comprobar que los músicos selváticos prefieren cantar y, muchas veces, sin ningún acompañamiento instrumental. En esto se diferencian de las tribus africanas donde existen, en general, más manifestaciones de música instrumental en los bailes ceremoniales.

En la selva peruana, los instrumentos existen solamente en ciertas tribus, ya que muchas prefieren únicamente el canto indivi-

dual o colectivo. Como decíamos antes, refiriéndonos a las características generales de la música aborigen, las melodías se hacen con motivos cortos que se repiten, no llegando a formar temas aunque hay excepciones a las que aludiremos más adelante. Esta monotonía melódica se establece sobre canciones de ritmo fijo; en cambio, cuando el ritmo es recitativo o libre, sí encontramos interesantes variaciones al motivo.

Es evidente que los cantos de los pájaros, insectos o los producidos por diversos animales, influyen en la inspiración del músico amazónico, porque precisamente estos sonidos de la jungla son eminentemente motívicos ya sea utilizando una sola nota o varios sonidos diversos. Y por ello, el hombre que vive en las selvas de Sudamérica, Oceanía o las de Africa, tendrán canciones inspiradas por la fauna de cada uno de esos continentes. Son principalmente los cantos de las aves los que influyen en la conformación de las escalas musicales y también, en la de sus ritmos.

Los ritmos regulares de las canciones en 2 por 4, 3 por 4, 6 por 8, o 4 por 4, o los irregulares de 5 por 8 o incluso los de 7 por 8, hay veces que tienen una inspiración directa en el canto de los pájaros. En cambio los ritmos libres, recitativos, le dan más importancia al texto que a la música y deben escribirse sin barra de compás, no teniendo ninguna relación con los sonidos de la fauna animal.

Igualmente se da el caso de músicas selváticas con ritmos muy complejos que son muy difícilmente captados por el pentagrama y esa variedad resulta por la inspiración proporcionada por la inmensa polirritmia de diversos sonidos naturales emitidos por diferentes fuentes sonoras, produciéndose constantes cambios de compás y dentro de cada uno de ellos, se encuentran muy variadas e interesantes síncopas.

En el caso del Perú el acervo musical de la selva es muy grande. Entre las 10 horas de grabación magnética que estudiamos en 1963, destacaban la tribu Culina por las variadas escalas de sus cantos que algunas veces son pentafónicos y otras, con extrañas notas, cromáticas que tienen parentesco con las emitidas por las antiguas antaras nazcas, por la originalidad de sus ritmos y por sus armonías diferentes como las que aquel coro canta en la escala de to-

nos enteros del impresionismo debussiano, a distancia de cuartas aumentadas; la tribu Shipibo, por la riqueza melódica de sus canciones, que van más allá del motivo llegando a crear temas (caso que también existe en los Culina y en los Piro), pero que poseen la característica de modular de un modo a otro (Ver ejemplo de re menor a mi menor) mientras que los Aguaruna, sólo se atreven a pasar de una escala menor a una escala mayor (Ver ejemplo de sol mayor a sol menor); la tribu Campa hacen inusitadas imitaciones canónicas a distancia de tiempo y medio de compás (Ver ejemplo) lo cual es poco frecuente dentro de la música aborigen; o la tribu Orejón que en sus recitativos van ascendiendo por cuartos de tonos.

Es por esos coros culinas en cuartas aumentadas y en la escala de tonos enteros o por sus ritmos en 5 por 8, en 7 por 8 o por las modulaciones de un modo a otro y por las creaciones de temas (es decir, melodías que van más allá del motivo) o por el empleo de la forma medieval del Canon en los Campas o el microtonalismo por los Orejón, que la música aborigen de la selva peruana posee una calidad artística de muy alto nivel demostrando "que los extremos se tocan" ya que, en este caso, lo primitivo enlaza directamente con las manifestaciones más avanzadas de la música culta.

## LAS TRANSCRIPCIONES MUSICALES

Vamos a comenzar por "La música de los Uitoto" ("Die Musik der Uitoto"), publicado por Fritz Bose en Berlín, en 1934. Aunque el libro del etnomusicólogo alemán se refiere a la tribu Huitoto del sur de Colombia, es decir, a los que habitan la ribera derecha del río Putumayo, que es la frontera natural con nuestra selva peruana, y que es un análisis de las canciones y danzas de esa tribu con más de 50 transcripciones en el pentagrama de esa música.

Bose se basó para su investigación en el libro en dos tomos "Religion und Mythologie der Uitoto", (Leipzig, 1921/23) de Konrad Theodor Preuss, y en su colección de grabaciones fonográficas primitivas. También en su libro nos informa de otros estudios desconocidos en el Perú sobre música selvática como son "The Indians of the Putumayo, Upper Amazonas" de W.E. Hardenberg, manuscrito

de 1910, "Indian tribes of Eastern Peru", publicado en Cambridge en 1922 de W.C. Farabee y "Die Indianer Nord-Ost-Perus", Hamburgo, 1930, de Gunther Tessmann.

El estilo melódico de los Huitoto colombianos en la década de los veintes tiene cierta similitud con las actuales de la tribu Aguaruna, principalmente por el empleo de triadas mayores (por ejemplo Sol si re, ó, Do mi sol), teniendo los ritmos las mismas características actuales. También encontramos el modo C pentafónico (Do re fa sol la) muy típico de nuestra amazonía e incluso la escala por tonos enteros (Ver ejemplos musicales).

Seguramente se deben haber escrito algunos libros semejantes al citado de Fritz Bose efectuados por etnomusicólogos europeos o americanos, pero desgraciadamente no han llegado a nuestras manos y, por ello, saltamos desde 1934 hasta 1962, año en que se publica "Textos Culina" (Separata de la Revista "Folklore Americano" Año X, Nº 10) de la lingüista y etnomusicóloga Patsy Adams, donde se incluyen 12 transcripciones musicales efectuadas por el autor de estas líneas.

Vamos a citar algunos fragmentos del texto de la primera leyenda, titulada "Historia de las primeras creaciones en la tierra".

*"**Quira** existía desde hacía mucho tiempo, aunque todavía no había gente; él hizo a la gente de las nueces de las palmeras birijari; tenía un hermano mayor (Tamaco, creador de los peruanos y brasileños).*

*El salía en las noches a cantar para el **dsomaji**. El salía a hacer que el **dsomaji** cantara también.*

*–¡Ven ahora!, hermano mayor, me toca ir a cantar. ¡Quédate aquí y canta! Cubre la antorcha de jebe -dijo*
*–¡Muy bien! Vamos a hacerlo –él dijo.*
*Mientras él se aproximaba cantando, él destacó la antorcha de jebe, allí.*
*–¡Huy Hermano mayor, es un **dsomaji**.*
*Pero el dijo:*

*–**Quira**.*
*–¡Huy! ¡Si! –contestó **Quira** –Soy yo. Acabo de venir cantando. ¡Eh!, tal vez no era un **dsomaji**.*
*–No. No era un **dsomaji**.*
*–Fue un **dsomaji**. Fui yo– dijo.*
*–Ven ahora, me toca a mi, hermano mayor. Quédate aquí y canta. Yo me voy.*
*–Entonces el otro hizo un **dsomaji**; eran igualitos a la gente. Los hacía igual a la gente. Así era su creación. Entonces (mientras que el creaba cantaba:*

*Au au au au, au au au au;*
*Au au au au, au au au au".*

**Canción I de la Primera Leyenda**
**Dsomaji Tajieri**

Dsama Nahatoponidsa. Oppina tajarojine pina dsomaji huadi tadsa, nema nadsapi icappinani. Quira, pohuadeni jine.




**Canción Legendaria del Jaguar**

Del cuento de "La Primera Creación". El temor que se experimenta, cuando uno ve a un jaguar furioso, esa misma clase de temor fue el que Quira y su gente causaron con el significado de este canto:

*–Auu auu auu auu, Auu auu auu auu;*
*Auu auu auu auu, Auu auu auu auu.–*

Ahora vamos a citar el texto 31, hasta el momento en que empieza la canción 9. Esta leyenda lleva por título **Ritual de Guerra**:

"El tallo de la enredadera codsahua torcida, sirve como soga para amarrar las flechas; luego alineadas se apoyan sobre otra soga estirada de lado a lado. Luego para ir a la guerra la enredadera es cortada. Toda esta acción es una parte preparatoria del Ritual de Guerra.

Entonces las mujeres juegan, trayendo las flechas como si supieran quién va a ganar y matar, o qué flechas harán un blanco directo. Ellas traen, traen, traen todo alrededor, pero los hombres escuchan quietamente viendo como ellas juegan. Es bonito jugar a la guerra pero cůando de verdad morimos es espantoso. La muerte es espantosa.

Cuando los guerreros dicen: ¡Ven, vamos! entonces las mujeres todas hacen como las nutrias, diciendo: ohue, ohue, ohue, ohue, ohue, ohue, ohue, ohue.

La tierra no es buena, el territorio es tétrico y espantoso. Entonces los guerreros lanzan y gritan: ji, ji, ji, ji, ji, ji, ji, ji, ji, como tigres"... "En las casas todo es silencio. No cortan con los machetes. No cortan madera para el juego. No hay juego de baño, no hay juego de canciones. No se mecen en las hamacas. No soplan la lumbre. No desgarran la carne con los dientes. No hilan el algodón. No bromean entre amigos. No chupan el jugo de la caña. No pegan a los niños. La guerra es espantosa. Peinar el cabello es espantoso. Entonces todo, aun el canto de los pájaros es triste. El sol también se oscurece. En la noche el viento sopla y hace enfriar las flechas pero las mujeres siguen cantando suavemente:

*– Jo, jo, jo, jo, jo, jo, jo, jo".*




La traducción de la letra es la siguiente:
"El viento sopla: *jo jo jo jo, jo jo jo jo; jo jo jo jo, jo jo jo jo.*

Los gallinazos se precipitan sobre los cuerpos de los muertos, mientras la gente se mueve cautelosamente:
*iiii, iiii; iiii, iiii.*

El cóndor se precipita y desliza, desliza-desliza, desliza-desliza, desliza-desliza.

Jalando la flecha apretadamente con la cuerda del arco, el guerrero se mueve hacia adelante cautelosamente: *iiii, iiii; iiii, iiii.*

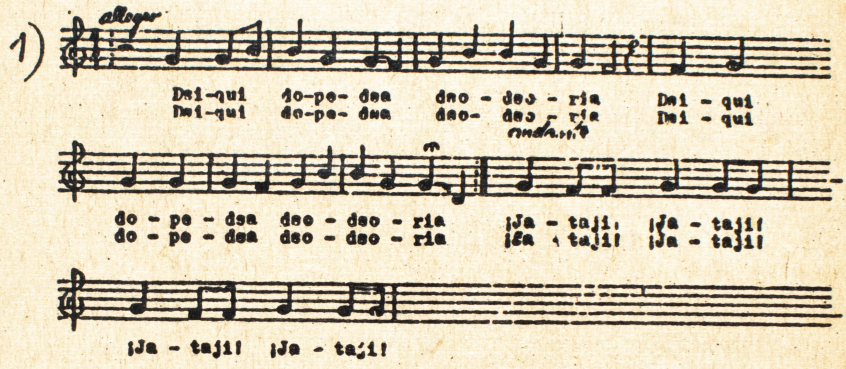
Cansado de perseguir al enemigo, arriba y abajo en las colinas, el guerrero continúa moviéndose cautelosamente: *iiii.*

El enemigo grita cuando lo atacan, pero el guerrero dispara la flecha suavemente en su carne: *iiii".*

En 1964, Patsy Adams publica "La Música Culina", como Sobretiro de "Perú Indígena" Nº 24-25, donde realiza 9 transcripciones de canciones culinas de las cuales reproducimos la primera y la cuarta:

# temas

Los indios culinas del río Alto Purús en la provincia de Coronel Portillo en el departamento de Loreto muestran cientos de modos interesantes de expresión musical:




Para los culinas no es importante en cuál escala se entona la canción y también una canción puede ser cantada en varias escalas en distintas ocasiones. Una canción puede ser entonada más baja por un grupo que canta, para que facilite a las dos partes armónicas, con el otro grupo cantando la misma melodía a una cuarta más alta de la contra-parte:



En 1966, aparece el importante trabajo "Panorama de la Música Tradicional del Perú" escrito por Rodolfo Holzmann, donde se realizan transcripciones de 53 piezas de las tres regiones de nuestro país, editado por la Casa Mozart y elaborado por el Servicio Musicológico de la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas. En este libro hay 13 ejemplos de la música aborigen de la selva: 2 Cantos para hombres y coro (Campas), Tambores (Bora), 3 Cantos de mujer (Shipibo), 3 Cantos (Piro), 3 Cantos (Culina), Canto de hombre y Coro (Amarakaeri). Al mismo tiempo, Rodolfo Holzmann publica otro libro, "Música Tradicional del Perú", donde las mismas melodías del "Panorama..." aparecen con armonizaciones para piano. Con estas dos obras, Holzmann efectúa una trascendental contribución a la música peruana y se plasma en el pentagrama la obsesiva idea de José María Arguedas de fijar la permanencia de nuestro folklore musical.

En setiembre de 1969, en el "Journal of the Sociaty for Etnomusicology" (Volumen XIII, Nº 3), hay un artículo importante de Lila Wistrand titulado "Music and Songs Texts of amazonian indians" donde se mencionan interesantes libros de autores extranjeros sobre instrumentos, textos y música de diversas tribus amazónicas, pero que desgraciadamente no incluye ninguna transcripción musical.

Ese mismo año, del Departamento de Folklore de la Casa de la Cultura del Perú, y el Instituto Raúl Porras Barrenechea de la U.N.M.S.A., lanzan el disco "Voces e Instrumentos de la Selva" (Aguaruna-Campas) con textos ilustrativos de Alberto Chirif y Stefano Varese (del Centro de Investigaciones de Selva), con anotaciones de Josafat Pineda. Vamos a copiar algunos párrafos de lo escrito por Alberto Chirif:

"La selva, un medio ambiente en el cual el extraño no diferencia más que la vegetación alta de la baja y los ríos grandes de los pequeños, adquiere especial significación para el hombre nacido en ella. Para el selvícola, cada árbol, cada cerro, cada vuelta del río, tiene algo que decirle y algo que ofrecerle: aquella planta mata, aquella cura la picadura de serpiente; en este cerro habita tal personaje; en este remanso se pesca el paiche y allá el zúngaro; ese árbol ofrece buena madera para la casa y ese otro para la cerbatana y así otro y otro para la lanza, la canoa, el fuego"...

..."Hemos escogido algunos instrumentos, pocos por cierto, y algunas canciones. (NANPUET es la palabra genérica para decir "canción" en aguaruna; pero existe otra palabra, **Aneg**, que viene de **Anagtain**, "corazón", que se usa en aguaruna para referirse a las canciones de amor y a las canciones de la fiesta de la reducción de cabezas). En el presente disco hemos incluido dos canciones de la época de reducción de cabezas (1 y 2); tres yanu yamayanu (sin traducción) que es el tipo de canción más representativa del hombre (3, 6 y 7) y tres jajaji (5, 9 y 15). Estas tres últimas son canciones de amor, mientras que aquellas otras tres hablan de la valentía masculina, demostrada en la lucha con el enemigo (3 y 6), y de su arrogancia mediante la libertad al beber masato (especie de chicha de yuca) "sin tener que cuidarse" ya que sólo las mujeres deben de hacerlo (7). Vienen luego dos instrumentos de viento; el pinkuy (4), flauta transversal de tres agujeros y el piluj (11), flauta de seis agujeros y un instrumento de cuerdas, el kitag (13), especie de violín de madera balsa, con dos cuerdas vegetales de chambira..."

También vamos a citar unos fragmentos del valioso comentario efectuado por Stefano Varese:

"La comprensión de las expresiones estéticas que no pertenecen a nuestra tradición cultural es, tal vez, uno de los aspectos más delicados y difíciles de todos los que cultiva la antropología. Al presentar la música y las voces de los campas del Gran Pajonal el tema se nos plantea en toda su complejidad.

En primer lugar es importante recordar que la música, como todo arte, no tiene por finalidad explicar la naturaleza, y por lo tanto reducirla a fórmulas, sino intensificarla (E. Cassirer). De allí que la concretización artística, la obra, pueda presentarse al espectador o al oyente como particularmente hermética. Si, como en nuestro caso, la música no es sino una parte de una totalidad cultural radicalmente diferente de la nuestra, la dificultad de comprensión se vuelve aparentemente insuperable. Y sin embargo, de la misma manera como el creador (en nuestro caso los campa, hombres y mujeres del Pajonal) nos transmite la intuición de las formas de **su** naturaleza, de **su** mundo, así nosotros como oyentes debemos recrear intuitivamente ese mundo natural y cultural diferente que nos llega a través de la expresión musical"...

..."Los hombres y las mujeres campa cantan en las fiestas nocturnas, en las "masateadas". El canto cumple así la función de cohesionar al grupo, de reunirlo alrededor de la expresión de sentimientos amorosos o tristes, jocosos o preocupados, en encuentros que se repiten con la frecuencia de los ciclos lunares. En estos cantos los hombres se acompañan con los tambores mientras. Es difícil considerar el canto de la "masateada" como una expresión exclusivamente profana. Muchas veces un canto de invitación amorosa no se limita, en las intenciones del cantor, a una simple declamación sentimental: pretende tener una eficacia mágica, quiere ser un encantamiento.

*La garza es como yo: blanca y bonita...*
*Blanca es la garza del Ucayali.*
*Tú me esperarás en mi casa, allá donde todo es bonito...*
*Siempre nos veremos,*
*yo llevaré mi fuego y tú me esperarás, solo.*
*Ahora mírame bien: estoy ebria de masato.*
*Y nos iremos al Ucayali;*
*nos iremos los dos, nadando.*

Otras veces el canto puede ser la afligida alusión a una decepción:

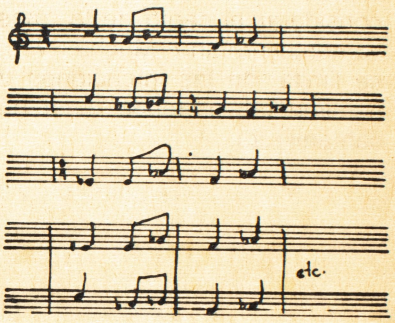
*Hermano, hermano.*
*Ven hermano.*
*Estás huyendo de mí y no puedo verte.*
*¿Por qué me has engañado?*

Muy diferente, en cambio, es el empleo que hace el **shiripiari**, el chamán, del canto. En este caso se trata de una expresión de naturaleza sagrada cuya función es invocar la asistencia de los poderes místicos de sus seres protectores: animales y plantas. El lenguaje utilizado en estos cantos-oraciones es esotérico. Cada **shiripiari** tiene su propio idioma secreto que no puede ser entendido por los otros campa y que es recibido en las visiones que obtiene en su iniciación como chamán..."

En el folleto del disco Voces e Instrumentos de la Selva igualmente vienen 10 transcripciones de las melodías: 4 aguarunas y 6

campas, efectuadas por Josafat Roel Pineda, con anotaciones técnicas sobre cada una de ellas. Vamos a reproducir en copia xerográfica la Canción de dos mujeres:

*2.- **Canción de dos mujeres**. El carácter que trasunta paz espiritual y ternura, se aprecia más fácilmente que el sistema tonal con dos terceras menores y tonos enteros. Quien sabe si lo más importante de la canción estriba en que cuando la primera voz está por finalizar el canto de la estrofa, la segunda voz se le suma para realizar, a su vez, la estrofa, lo cual constituye un verdadero canon.*




Más adelante citaremos otras melodías escritas por el mismo etnomusicólogo. Quisiéramos decir que desearíamos que se hicieran otros discos semejantes con tribus especialmente dotadas para la música como son los Bora, Yagua, Ocaina, Huitoto o Culina. Nosotros sólo conocemos otro, editado por la Ethnic Folkways Library en 1954, en Nueva York "Indian Music of the Upper Amazon: Cocama, Shipibo, Campa, Conibo", grabaciones de campo de Harry Tschopik Jr., con notas descriptivas del mismo y de Williard Rhodes, ya que al disco francés que escuchamos en 1947, en París, en el Museo del Hombre, de las tribus Bora y Yagua, le hemos perdido el rastro.

En el Boletín de Música y Danza Nº 3-4, editado en 1978 por el Instituto Nacional de Cultura, hay un artículo del etnomusicólogo César Bolaños sobre "Los Aguarunas y sus tambores semióticos" donde se habla extensamente del tambor Túntui, de la Comunidad de Pajacusa. Parece que ya era conocido en 1535 según informa el cronista español Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés. Este tambor se caracteriza por ser de una sola pieza y horadado en su interior con métodos diversos, haciéndose ceremonias para su construcción. "Los Uitotos –dice Bolaños– para construir los Manguaré, que constan de un par de tambores, realizan la fiesta del Huaré. Para tal

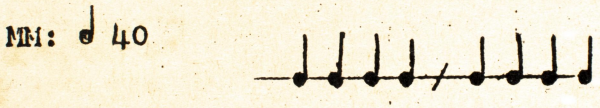
fin pasan una noche cantando y bailando, para después ir al bosque a derribar un árbol del tamaño adecuado e iniciar la construcción del instrumento en el mismo lugar".

Vamos a reproducir ahora el capítulo 8, donde hay una transcripción musical de las señales del Túntui:

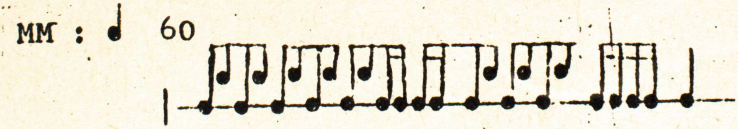
**–Algunas de las señales que emite el túntui**

El túntui por ser un instrumento de comunicación emite diseños rítmicos, para enviar determinada información. Estos ritmos se enriquecen con dos sonidos diferenciados que tiene el instrumento y que se producen golpeándolo al túntui en el borde o en la lengüeta.

Por ejemplo, si se trata de invitar a tomar el ayahuasca se le golpea así:




Esta señal se emite continuamente mientras se bebe ayahuasca, pero hay turnos para que los que lo tañen puedan descansar. Cuando terminan de tomar, lo golpean en esta forma:




En caso de existir peligro de ser atacada una comunidad, el túntui sonará así:




También tienen una señal para anunciar la muerte de alguien en la comunidad, que es parecida a la que usan para indicar peligro.

Finalmente, en mi "Informe sobre la música en el Perú", Sobretiro del tomo IX de la Historia del Perú, editada por Juan Mejía Baca en Lima, 1980, encontramos un capítulo sobre "La Música de

la Selva" y numerosos ejemplos musicales extraídos de los trabajos de Patsy Adams, Rodolfo Holzmann, Josafat Roel y algunas transcripciones hechas por mi en la Casa de la Cultura. Voy a copiar algunos de estos ejemplos y haré una breve explicación de ellos.

En el primer ejemplo consignamos las escalas de los instrumentos antiguos preincaicos según los esposos D'Harcourt, Andrés Sas y Robert Stevenson. Las notas que aparecen en círculos corresponden a las escalas utilizadas actualmente en la selva peruana. Esta similitud nos plantea las siguientes preguntas: ¿Es qué el origen de la cultura peruana, según sostenía Julio C. Tello, está en la selva y de ella han derivado las escalas de las antaras nazcas? ¿O es quizás que las culturas preincaicas huyendo de los Incas, se refugiaron en la selva y desde entonces han conservado sus mismos giros melódicos?

En el segundo ejemplo, están los modos pentafónicos de los D'Harcourt. Aquí podemos observar que el Modo A Mayor y el B menor son los que imperan en la sierra peruana, mientras el Modo C Mayor, es el que más se usa en nuestra selva.

En el tercer ejemplo, escribimos las escalas y ámbitos de la música amazónica según transcripciones de Holzmann, Roel y propias.

Allí observamos como los selváticos pueden hacer canciones con una sola nota (Culina) o con una escala de 13 notas (De si bemol 4 hasta el sol 6, en la tribu Piro) y la conformación pentafónica en el modo C, en la escala de tonos enteros y otras escalas más exóticas.

En el cuarto y último ejemplo vienen fragmentos de diversas melodías de diferentes tribus en transcripciones de Holzmann, Roel, Patsy Adams y propias, donde se puede comprobar la enorme riqueza de nuestra música aborigen.

Para finalizar, presentamos 11 transcripciones efectuadas especialmente para este artículo, que pueden ampliar el panorama sonoro de los ejemplos citados del "Informe sobre la música en el Perú".

temas

Fritz Bose, 1934

**Beispiel 9.** (Phon. Nr. 25) „makurika" I. (Gesang von der Trommel)



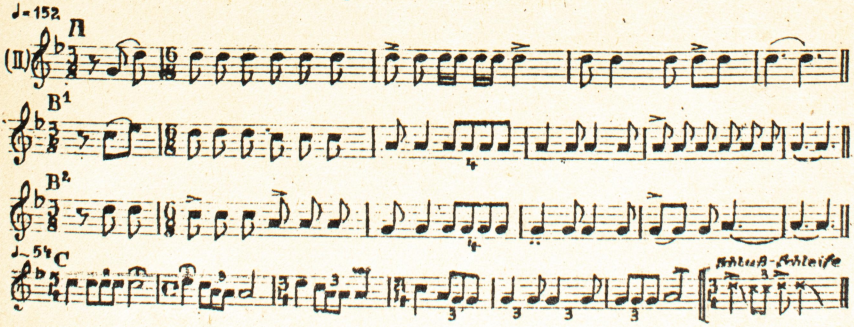
*Fest dyadiko.*

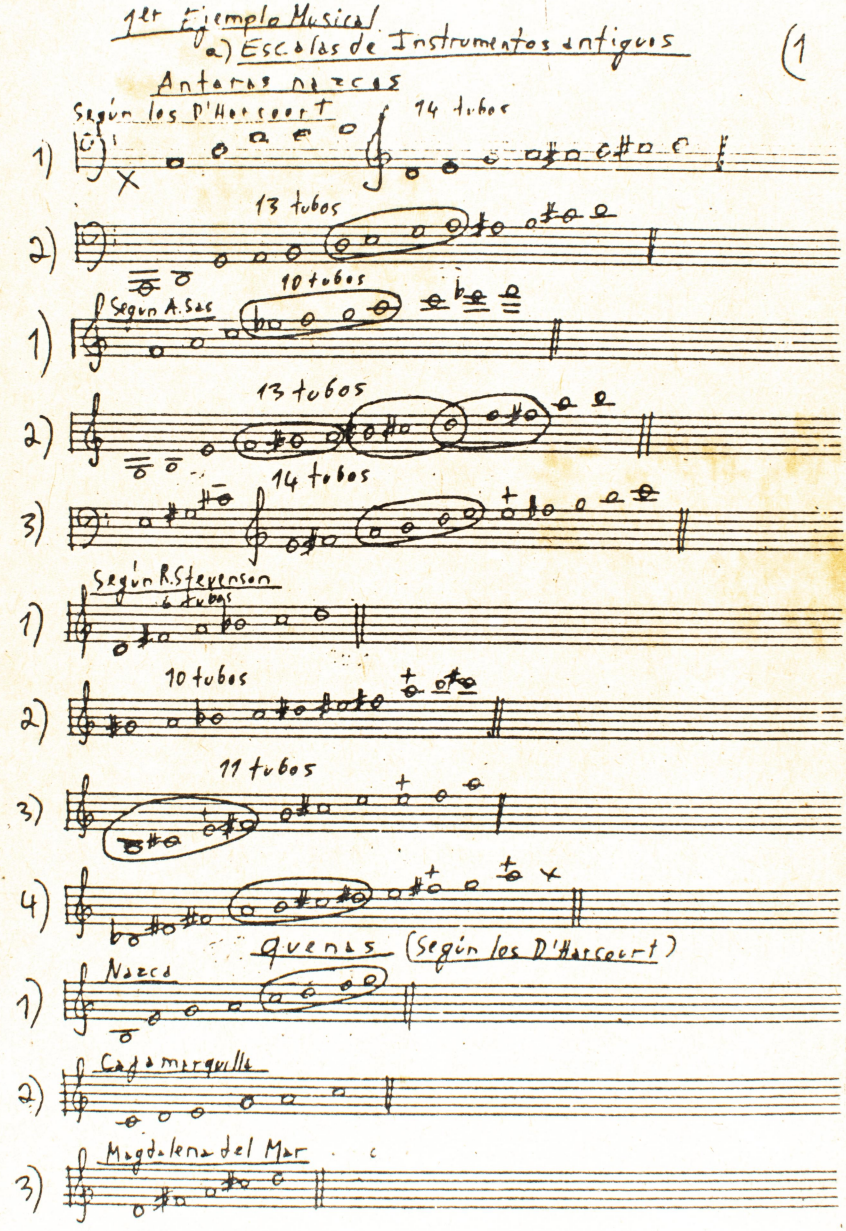
**Beispiel 32.** (Phon. Nr. 28) „nyike dyadibe" (Gesang des Adlers am Fest des Tanzbaums)
(Text Preuss S. 662, Nr. 63)




(Folgen 6 Verse B unter Fortführung des Textes, darauf A mit Text wie in I und Schluss-Schleife.)

**Beispiel 44.** (Phon. Nr. 88) „muinaga" (Gesang von den Muinane oder Gesang der Muinäne)

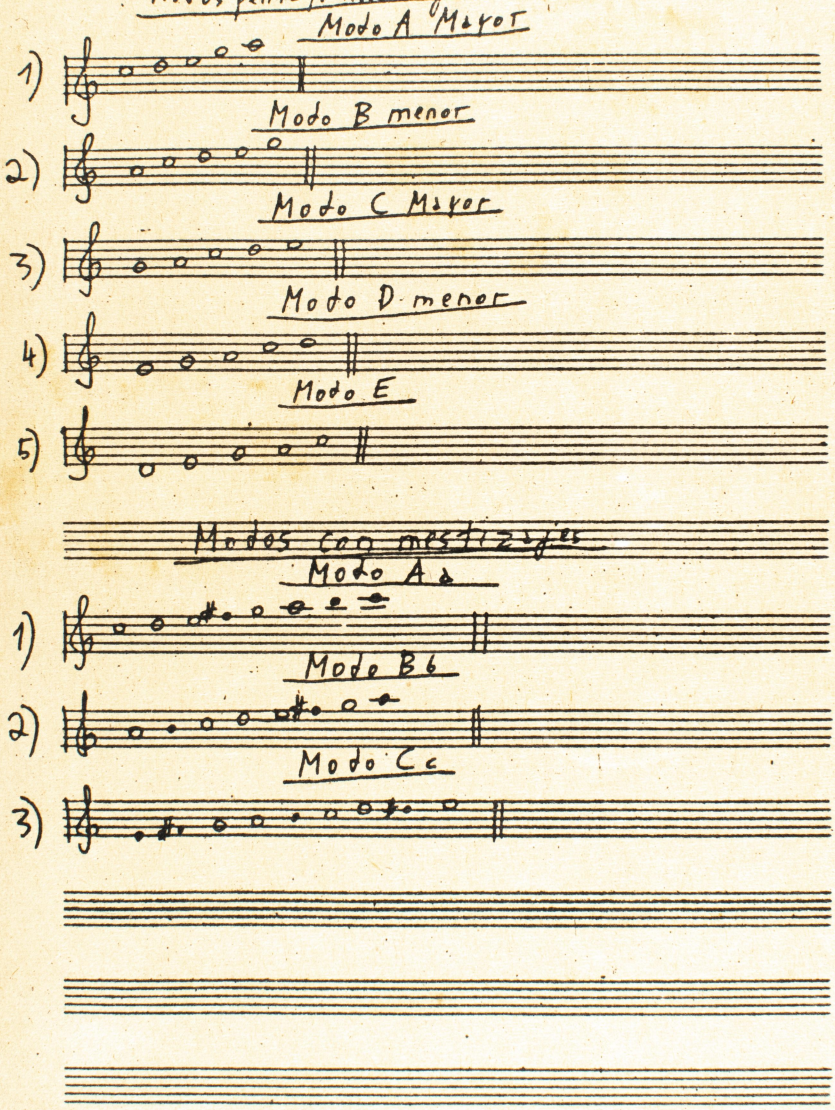


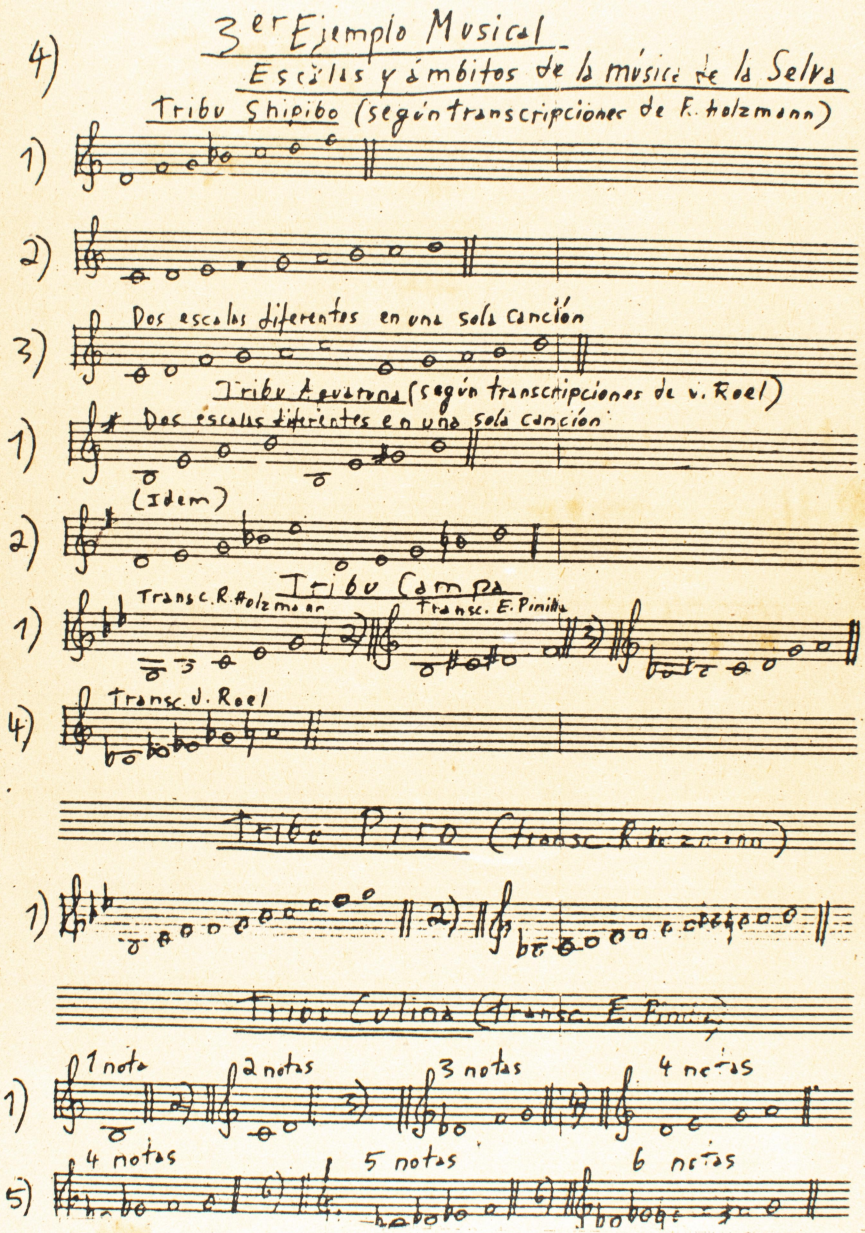

1er Ejemplo Musical
a) Escalas de Instrumentos antiguos
(1
Antaras nazcas
Según los D'Harcourt
14 tubos
13 tubos
10 tubos
Según A. Sas
13 tubos
14 tubos
Según R. Stevenson
6 tubos
10 tubos
11 tubos
quenas (Según los D'Harcourt)
Nazca
Cajamarquilla
Magdalena del Mar

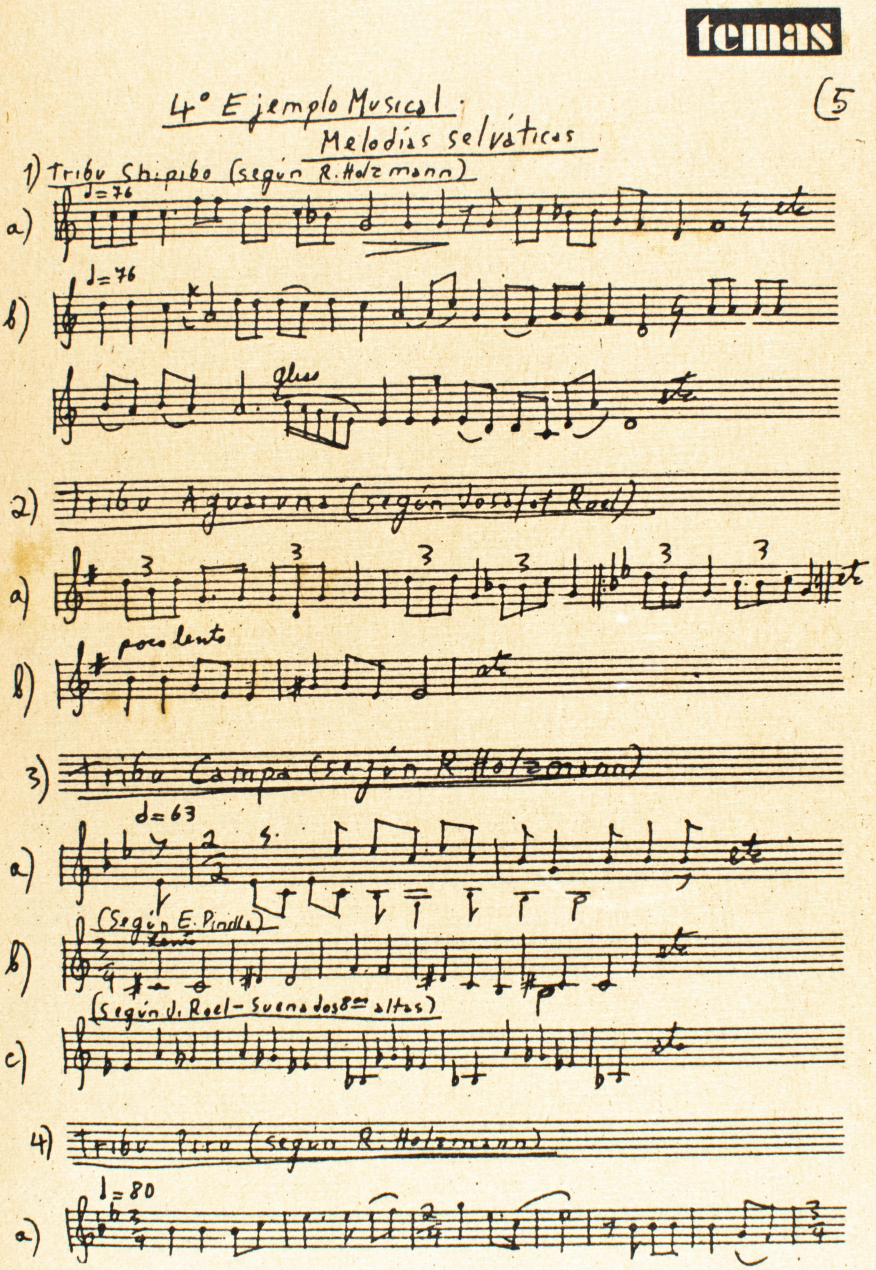
(3

2º Ejemplo Musical:

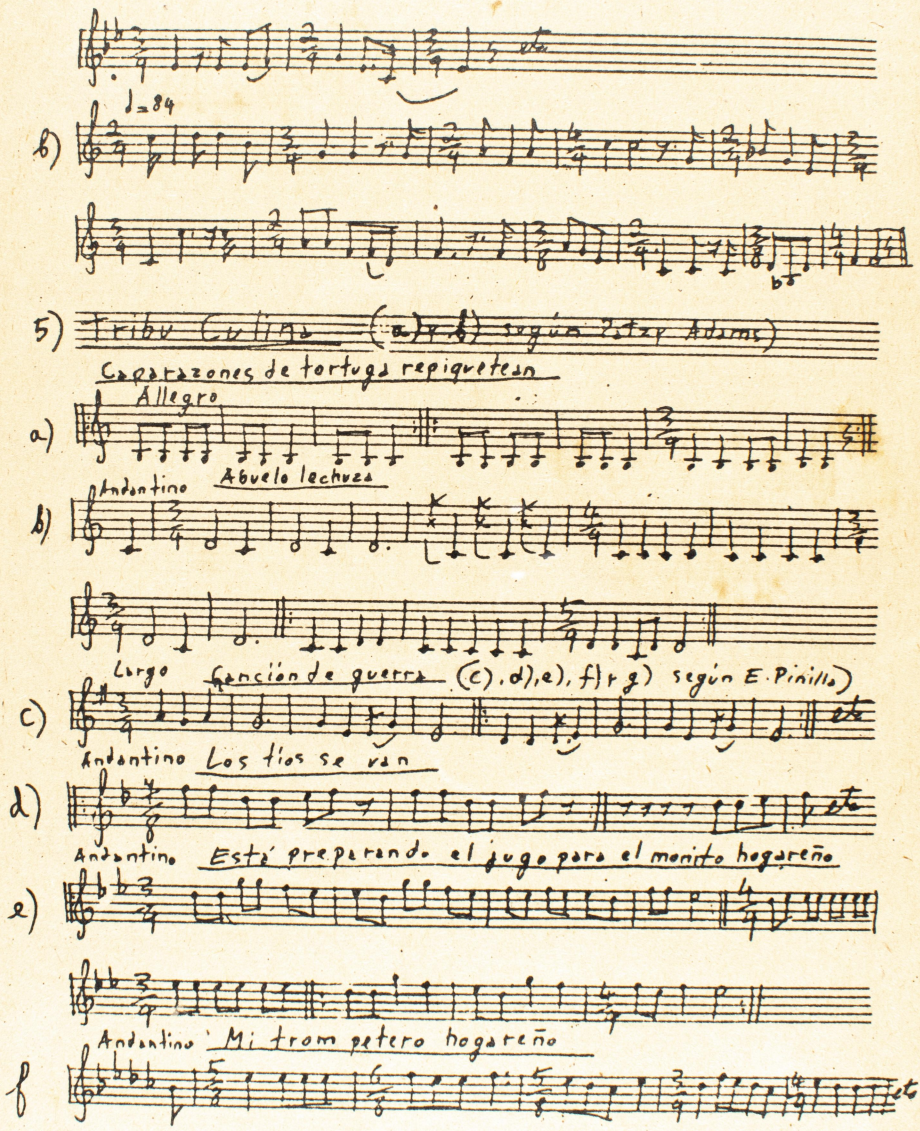
Modos pentafónicos según los D'Harcourt




4)
3er Ejemplo Musical
Escalas y ámbitos de la música de la Selva
Tribu Shipibo (según transcripciones de E. Holzmann)
1)
2)
3)
Dos escalas diferentes en una sola canción
Tribu Aguaruna (según transcripciones de V. Roel)
1)
Dos escalas diferentes en una sola canción
2)
(Idem)
Tribu Campa
1)
Transc. R. Holzmann
Transc. E. Pinilla
4)
Transc. V. Roel
Tribu Piro (Transc. Holzmann)
1)
2)
Tribu Culina (Transc. E. Pinilla)
1)
1 nota
2 notas
3 notas
4 notas
5)
4 notas
5 notas
6 notas


4° Ejemplo Musical:
Melodías selváticas
(5
1) Tribu Shipibo (según R. Holzmann)
a)
♩=76
b)
♩=76
glus
2) Tribu Aguaruna (según Josefat Roel)
a)
b)
poco lento
3) Tribu Campa (según R. Holzmann)
a)
♩=63
(Según E. Pinilla)
b)
(Según J. Roel - Suena dos 8ves altas)
c)
4) Tribu Piro (según R. Holzmann)
a)
♩=80

6)


♩=84
5) Tribu Cuiba (a) y b) según Tolzy Adams)
Caparazones de tortuga repiqueteen
a) Allegro
b) Andantino Abuelo lechuza
Largo Canción de guerra (c), d), e), f) y g) según E. Piniilla)
c)
Andantino Los tíos se van
d)
Andantino Está preparando el jugo para el monito hogareño
e)
Andantino Mi trom petero hogareño
f

11 Ejemplos especialmente transcritos para este artículo

Tribu Huitoto (Voz masculina)



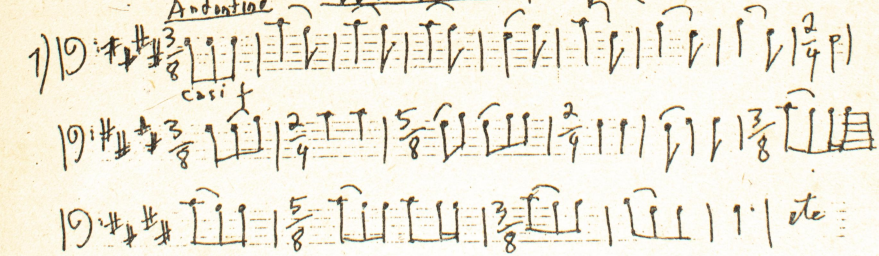

Tribu Bora

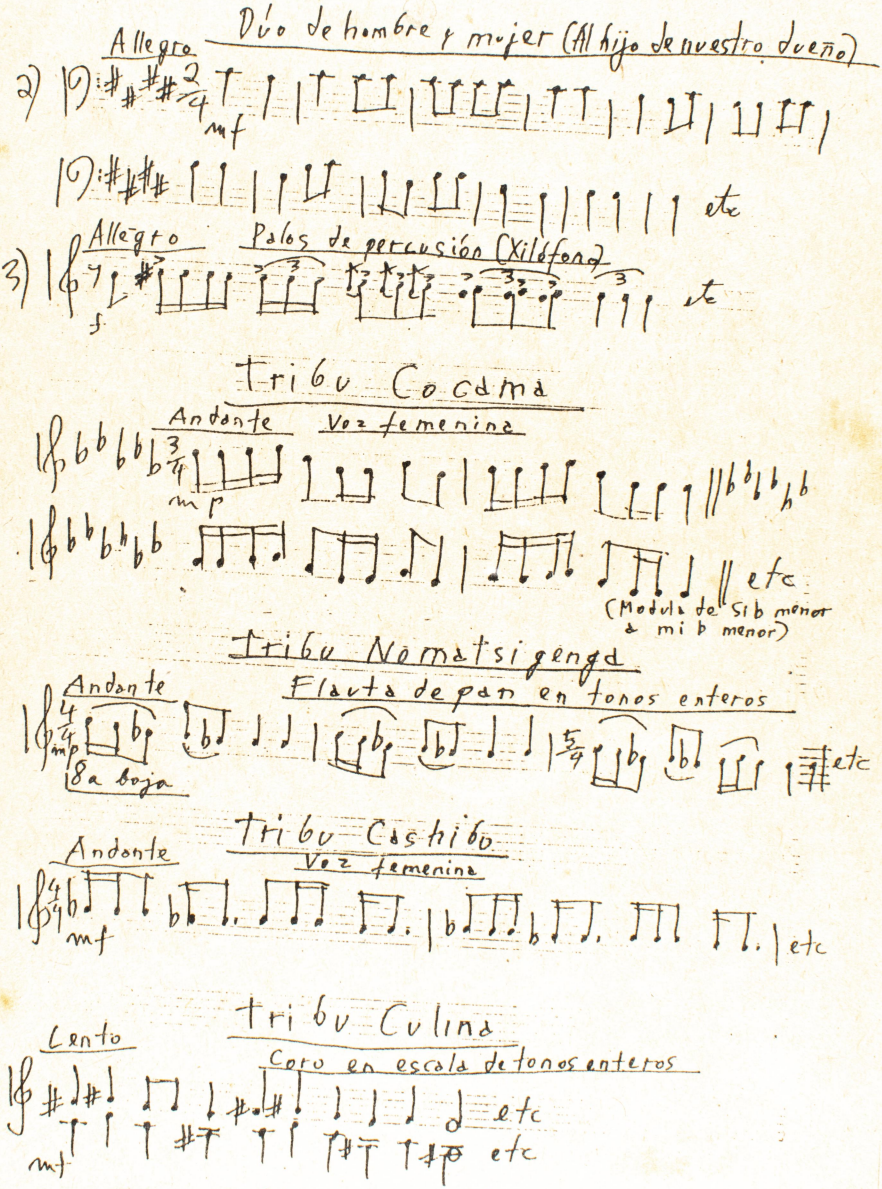
Coro masculino acompañado por tambor




Tribu Ocaina

Pío de hombre y mujer (Al anaconda)




Allegro
Dúo de hombre y mujer (Al hijo de nuestro dueño)
mf
etc
Allegro
Palos de percusión (Xilófono)
f
etc
Tribu Cocama
Andante
Voz femenina
mp
etc
(Modula de Sib menor a mi b menor)
Tribu Nomatsigenga
Andante
Flauta de pan en tonos enteros
mp
8a baja
etc
Tribu Cashibo
Andante
Voz femenina
mf
etc
Tribu Culina
Lento
Coro en escala de tonos enteros
mf
etc
etc


Lento
Tribu Shipibo
Voz femenina
8a baja
etc (Modulo de la menor a mi menor)
Lima, 1988

# ¡¡suscribase!!

**TRES NUMEROS AL AÑO**

**REVISTA LATINOAMERICANA DE ACTUALIDAD Y ANALISIS**

SHUPIHUI

88



Temas, Documentos, Textos y Glosas, y una amplia gama de comentarios de los más destacados especialistas sobre problemática amazónica, peruana y latinoamericana.

**PUBLICACIONES CETA**

**putumayo 355 – aptdo. 145 – Iquitos-Perú**

# LAS FIESTAS: ABANDONO Y SUPERVIVENCIA *

temas

A excepción de las simples masateadas o "fiestas de bebida" (1), los Yagua han casi abandonado la mayoría de sus grandes rituales, que participaban de las condiciones de reproducción de su sociedad. Además su situación económica sumamente precaria (como consecuencia del patronazgo) no les estimula a celebrar fiestas, que necesitan una abundante reserva tanto de yuca como de caza, y toda una infraestructura **ad hoc** (casa grande). Por todas estas razones, los Yagua han dejado paulatinamente aquello que afirmaba su identidad y ayudaba a su cohesión.

En cambio, celebran cada vez más las fiestas cristianas (Santa Rosa) y precristianas (carnaval).

Por ejemplo la fiesta de la humisha (2) o fiesta del poste, **mëtiáneshá**, se celebra en la época del carnaval.

No tiene ningún carácter tradicional entre los Yagua: su celebración depende directamente de la frecuencia de los contactos con los mestizos que la han introducido en todo el Oriente peruano.

> *"Antes no se celebraba esta fiesta. Nosotros (comunidad Edén) por ejemplo hemos empezado cuando vivíamos en el Yacarité (Atacuari), hace solamente unos 8/10 años atrás. Mi papá por ejemplo nunca hacía esta humisha".* (Inf. Alberto Prohaño).

---

* ÑIHAMWO, Chaumeil, Jean Pierre. *Los Yagua del Nor-Oriente Peruano.* CAAAP. Lima, 1987 pág. 161-168.

(1) "Cualquiera que... también es posible reunir estas fiestas bajo el término de Fiesta-de-bebida (Lenoir, R., 1925: 10).

(2) "Diversión popular del departamento de San Martín, que consiste en clavar un larguísimo palo, cuyo extremo superior adornan con comestibles, botellas de licor, banderitas, etc... danzan las parejas alrededor del palo y finalmente un hombre lo derriba a golpes de hacha, momento en que los muchachos aprovechan para apropiarse de los víveres y chucherías que sostenía el palo, y se retiran las parejas danzantes para continuar sus festejos en otro lugar" (Tovar, E. 1966: 107).

El principio de la fiesta consiste, en que el que tumba la humisha, tiene la obligación de "devolverla" el año siguiente, es decir tomar el encargo del próximo carnaval; es un "compromiso" según la expresión de los Yagua:

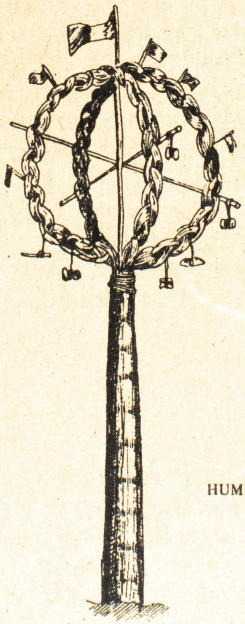
> *"Antes, esta fiesta se ponía de demonio cuando uno no devolvía el humisha. Los demonios disfrazados bailaban alrededor del humisha.*
> *Si uno no cumplía en devolverla, entonces los demonios lo llevaban para comerlo. Entonces había que devolver. Ahora no es así. Por ejemplo Babilonia debía devolver la humisha hace dos años, pero no ha podido por falta de yuca, este año tampoco. Para cada año que no devuelve, es una humisha más, así Babilonia debería por lo menos dos humishas"* (Inf. A. Prohaño).

**Breve descripción de la fiesta de la humisha en San José de Loreto – Yacu** (29 de febrero – 6 de marzo 1976).

> *"Los juegos del carnaval comienzan en la mañana lluviosa del 29 de febrero. Mujeres, hombres y niños se pintan mutuamente con alegría el cuerpo y el rostro con diversas sustancias y tintes vegetales: almidón de yuca, achiote, huito, zapohuasca, guisador, barro, de forma que rápidamente todo el mundo esté literalmente abigarrado de colores vivos. Hacia las 9 h. Sarko (lider de la comunidad) envía un grupo de hombres (acompañado de dos músicos) a cortar la humisha de "huasai", cerca de la quebrada. A su vuelta, Andrés ofrece a los hombres varias rondas de masato preparado por su mujer (así nos enteramos que Andrés tiene el encargo de la humisha). Al son de la flauta y el bombo, los hombres trenzan las palmas, de "huasai" de manera que formen cuatro grandes trenzas, que unen en un extremo (ver dibujo). El espacio entre las trenzas se mantiene por un cruce de madera. La bandera nacional se fija en la*

*punta de una larga estaca y se cuelgan diversos objetos (granos de maíz, cigarrillos, viejas pilas, pañuelos, papeles, etc.) en las trenzas. La humisha, así decorada, se lleva al centro de la plaza. Los juegos carnavalescos y las "tamboradas" no cesan hasta la noche en que los servicios de masato se multiplican. Un grupo de hombres disfrazados con máscaras de cartón danzan toda la noche alrededor de la humisha al son de flautas y bombos.*

*Al alba del 1o. de marzo, los juegos y las danzas alrededor de la humisha prosiguen. Un mestizo (empleado de un patrón de Caballococha y la esposa de Yarico (yerno del líder Sarko) (3) son los encargados de tumbar la humisha, tomando así el encargo del carnaval siguiente.*



HUMISH

(3) De ordinario, el que decide tumbar la humisha es ayudado por dos mujeres.

*"Hacia el mediodía, la humisha cae, el mestizo dá el último golpe. En ese momento, todos los niños se precipitan para disputarse los regalos colgados en las trenzas. El mestizo toma la bandera para confirmar que él asumirá el encargo de la humisha para el año siguiente, siendo la esposa de Yarico, la responsable del masato. Después de eso los Yagua comienzan un juego cuya finalidad es conseguir arrojar la humisha a la quebrada. Para hacer esto, se forman dos grupos de fuerza más o menos equilibrada, compuestos de hombres y mujeres, cada uno jalando la humisha por su lado. El grupo que consigue arrojar el tronco a la quebrada es el vencedor.*

Al día siguiente (2 de marzo), Andrés sigue sirviendo masato, prácticamente durante todo el día.

*El 6 de marzo, Andrés rellena un cocho de masato para desenterrar la quiruma de la humisha, que se embadurna con barro para que la operación sea más difícil. La quiruma se lleva a la quebrada y se lanza al agua y con ella Andrés. Esta escena señala el fin de las festividades".*

Ciertos grupos yagua celebran igualmente la "humisha vieja" (para los ancianos), **arëmitiánase**, que tiene lugar una semana después de la humisha y en el transcurso de ella "los viejos devuelven también la humisha".

Por otra parte el sistema de la minga (4), ha sido notablemente extendido y estimulado por los misioneros y los mestizos para los trabajos de campo (desbroce y tumba). El hecho de que exista un término indígena **way+** para referirse a la minga, parece indicar que los Yagua han conocido en el pasado una forma de ayuda mutua en el trabajo de la que algunos aspectos podría recordar la minga: este sistema es además mencionado en la mitología y dá lugar a una fiesta-de-bebida a cargo del que invita.

---

**(4)** Del quechua **minkay** "ayudar" en el trabajo, ayuda que se ofrece a otro en su trabajo y que se pagará más tarde en la misma forma. Reunión de vecinos en las

## APUNTES MUSICALES (5)

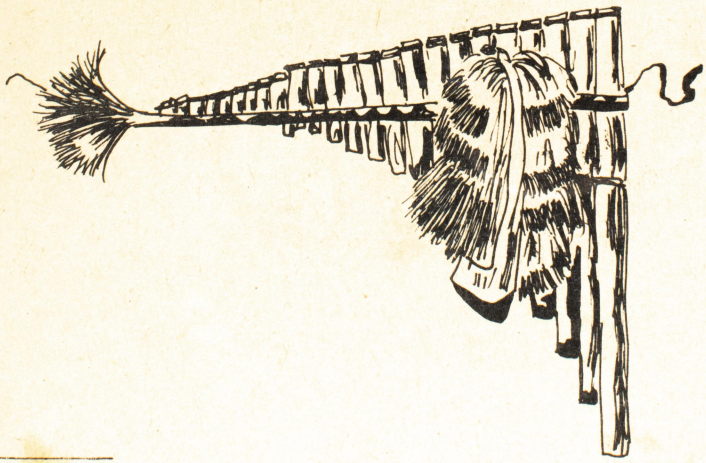
### TAMBORADAS

Extracto de una danza en cuatro tiempos grabada en "Maposa" (setiembre 1973).

*Instrumentos*: flauta de pan (yupana), tambor con dos pieles.

**FLAUTA DE PAN**: Ritmo melódico (fórmulas 1, 2, 3).



zonas rurales para una tarea en común. El beneficiario da alimentos y bebidas a los ayudantes de modo que el trabajo adquiere los caracteres de una fiesta" (Morinigo, M.A., 1966: 416).

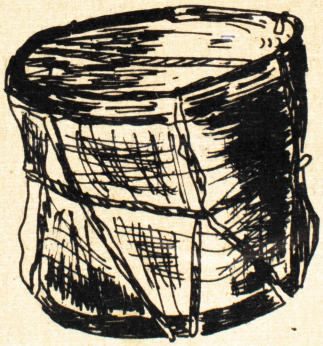
Ejemplo de frase musical (correspondiente a las fórmulas 1, 2).



Fórmulas posibles: 1 + 2, 1 + 3, 2 + 1, 2 + 3, 3 + 1, 3 + 2

*Observaciones*: no hay ningún cuidado de ritmo bien coordinado. La misma frase musical se repite en tonos diferentes.

**TAMBOR**: Frase rítmica correspondiente a una fórmula. (1, 2 ó 3)



Extracto de una danza en dos tiempos grabada en "San Antonio de Arambaza" (quebrada Arambaza, diciembre 1971)

*Instrumentos*: quena, "pífano", tambor con dos pieles. QUENA.





**PIFANO**: improvisación libre sobre la quena.

**TAMBOR**:



**DANZA DEL HUICUNGO/NERTUYANU/**

Danza en dos tiempos registrada en "Maposa" (setiembre 1973).

*Instrumentos*: pitos **ndundu**, **totowɨ**



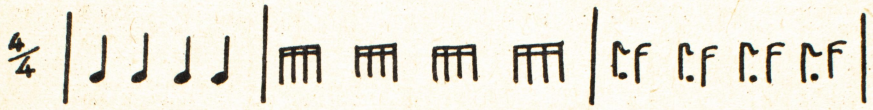




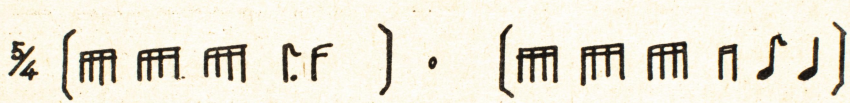


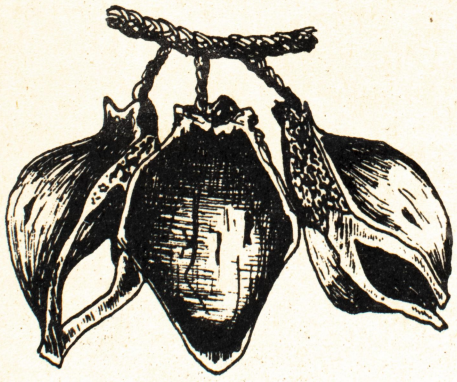
## temas

**BAILE DE LAS SONAJAS** (grabación en setiembre 1973 en Maposa). Un grupo de hombres provistos de sonajas dá saltos hacia adelante y hacia atrás: Danza en 4 tiempos:



final de frases en 5 tiempos (ejemplo de coordinación de los ritmos que pueden variar indefinidamente).





MËTIÏ·KÓNU, "cascabel" (veneno-casni)



KIYÓNSE "cascabel" (sapo-huasca)

**INSTRUMENTOS DE MUSICA SAGRADOS** (grabación en setiembre 1973 en Maposa).

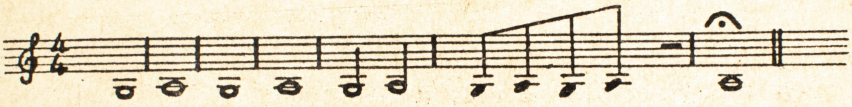
**RÙNDA**: representando por un par de trompas de corteza en oposición mayor/menor. Los sonidos de los instrumentos simbolizan la "voz" del espíritu **rúndá**.

El registro varía de un tono y medio entre sol y la sostenido. Se pueden señalar tres secuencias musicales relativas a **rundá**:

Secuencia 1 (las 2 trompas se responden)



Secuencia 2, mayor

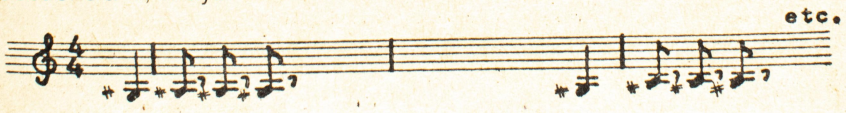


Secuencia 3, menor



**WIRISHÓ**: representado por un par de tubos en oposición mayor/menor. El registro es libre, tanto como lo permite la voz transformada por el tubo (sistema del mirlitón). Se ha registrado dos secuencias musicales dobles que corresponden a **wirisihó**:

Secuencia 1, mayor




menor



Secuencia 2, (final) mayor



menor



**WAWITIHÓ**: representado por un par de "flautas con bloque" en oposición mayor/menor.

Frase melódica libre (sin regla rítmica ni estructural).

Los dos instrumentos se tocan simultáneamente, dando cada uno la forma que quiere sin tener en cuenta variaciones colectivas.




Frase (a voluntad) rítmica.



# PALO ZUMBADOR

temas

## UN JUGUETE INFANTIL PREHISTORICO DE USO VIGENTE EN EL PERU (*)

*José Respaldiza Rojas*
*Luis Salazar Orsi*

### PROLOGO

*Los juegos infantiles nos descubren la mayor posibilidad para el conocimiento de la música popular en la época primitiva y su estudio profundo, nos ilustra significativamente sobre otras áreas del folklore.*

*Z. Kodály*

EL juego es tan antiguo como el hombre. Si el jugar es una necesidad evidente en el niño, su urgente forma de vivir y de expresarse, en el adulto no es menos importante: su vida está íntimamente ligada a la acción de jugar, a la distracción de sus tareas habituales, a la búsqueda de una posibilidad cada vez más cercana a la certeza y cada vez más lejana de la rutina. Recordemos los **juegos deportivos**, tan populares para el hombre moderno de todo el planeta, los de azar, y aquellos que son tan parecidos, por sus reglas y forma, a los de los niños (por ejemplo, el billar y la petaca francesa, juegos que practican con pasión los adultos de todas las edades, y las bolitas de cristal, con las que los niños del mundo entero se divierten con el mismo éxito que aquéllos, sea jugando sobre la tierra misma o sobre las calles y veredas encementadas).

Además, el juego y el juguete han sido muchas veces motores y precursores de innumerables y grandes descubrimientos e inventos de la ciencia y la técnica, y no creemos que este envidiable

(*) Ponencia presentada en el IX Congreso Nacional de Folklore, efectuado del 11 al 17 de noviembre de 1986, en la Ciudad de Cajamarca

sitial que ocupan en la vida humana disminuya en el futuro: recordemos solamente las enormes posibilidades que ya nos muestra la informática en esta área.

En las páginas que siguen, el lector tendrá ocasión de observar y convencerse una vez más de lo justo de estas aseveraciones. Los autores nos invitan a reflexionar sobre la enorme importancia de los juegos de niños y adultos en relación a su utilidad como complemento a la consecución del sustento diario en diversas tribus amazónicas de nuestro país, con el movimiento, con el sentido del oído, con la vida natural y alejada de la sociedad consumista. Nos invitan a reflexionar, en fin, sobre la intemporalidad, a través de milenios de existencia humana, de la actividad lúdica y a entender mejor a nuestros antepasados y a nuestros contemporáneos, a nuestros hijos y a nosotros mismos.

Luis Salazar Orsi

## ESLABON PRIMERO

Casi en los primeros días de 1975 pudimos deleitarnos con la lectura de un novedoso artículo periodístico, elaborado en base a un informe presentado por el etnólogo José Luis Jordana Laguna, titulado **¿Cómo se divierten los niños en la selva**? (7 Días, semanario dominical del diario "La Prensa", 3 de enero de 1975) en el cual se describen muchos juegos y juguetes infantiles de las etnias selvícolas, minoritarios grupos humanos que conforman el conglomerado del Estado Peruano. Allí se reseña, por ejemplo, el arrullador sonido de las sonajas de los aguarunas y huambisas, construídas por hábiles manos femeninas con semillas de "inayoa", una especie de palmera, o con las semillas de un árbol llamado "daten". También se indica que las sonajas más típicas, si cabe la expresión, en medio de la espesura de la selva, son aquellas que se hacen con picos de aves, ya sean de tucanes, tabaqueros, loros, guacamayos, papagayos, paujiles, etc., ensartados a semejanza de racimos de uvas. Las mamás hacen sonar estrepitosamente estos manojos de más de una veintena de picos, al mismo tiempo que le silban casi susurrando una canción de cuna.

Permítasenos abrir un paréntesis para señalar un aspecto de gran importancia: el autoaprendizaje o el aprendizaje informal, en toda la gran región amazónica, además de tener un sentido utilitario que lo prepara para la vida, es efectuado con un derroche de alegría que transforma el proceso educativo en una diversión, gustosa, grata, libre de carga negativa de obligatoriedad forzosa que yace inmersa en las tareas escolares. Ante la imperiosa necesidad de usar, entre otras cosas, los ríos como vías de comunicación y medio de transporte, es imprescindible aprender a nadar, remar, conducir una canoa, etc. Leamos cómo efectúan su aprendizaje de la forma más amena, relato que pertenece a la vivencia de Luis Salazar:

Observé en las orillas del río Nanay, cuyo caudal fluye cerca de Iquitos, cómo un hombre joven bañaba a su hijita, aún en brazos, en las aguas tibias, al atardecer de aquel día caluroso. Se notaba que la niña era enormemente dichosa, y aunque por su tierna edad no podía hablar todavía, manifestaba su contento chapoteando con pies y manos cada vez que su padre la sumergía en el agua. Alrededor retozaban numerosos niños y niñas ya fuera cubiertos con una ligera truza o simplemente desnudos, que se zambullían, reían, buceaban, competían. En síntesis eran un enjambre de vocecillas alegres y estridentes. A un costado, medio flotando, había una vieja y enorme canoa, con un gran agujero en el fondo. Yacía varada y casi llena de agua. Ellos jugaban sobre la canoa procurando mantenerse encima el mayor tiempo posible antes de que se hundiera. La conducían (imaginariamente hablando) con unas tablillas oscuras y carcomidas por la humedad que hacían las veces de remos. Ese virtuosismo increíble para nadar, bucear, manejar la canoa en medio de los torrentosos ríos es aprendido entre juego y juego, junto con sonoras expresiones de alegría, cuyas imágenes literarias las podemos encontrar entre los personajes nativos de la obra "Paiche" de César Calvo de Araujo, en los intrépidos nadadores que se internan en el río Marañón en "La Serpiente de Oro" de Ciro Alegría, o podemos verlo en Euclides, el niño caribeño de doce años en "El amor en los tiempos del Cólera" de Gabriel García Márquez.

Así nos adentramos a un mundo fantástico y maravilloso. Cómo no sentir y aceptar la curiosidad investigadora al conocer que entre los juguetes favoritos de los niños hay uno que consiste en amarrar un delgado hilito de chambira, de unos dos o tres metros,

en el abdomen de una gigante y poderosa mariposa azul llamada "wámpan" y luego pasearse risueño por las trochas de la selva llevando de la mano un colorido juguete volador que se destaca desde lejos en el fondo verde del bosque selvático. Cuando el juguete se hace con un "chinchilejo" (libélula) le agrega un zumbido intermitente encantador. Los niños jíbaros hacen lo propio atando al tórax de una hormiga gigante conocida como "week" ("curuínci" para los loretanos) una tirita de chambira para tener el placer de caminar con un juguete que los acompaña a donde quiera que vayan. Valga la aclaración, es digno de resaltar que cuando se cansan de jugar désatan al insecto y lo dejan libre. Hay otro juguete-instrumento íntegramente musical: la **hoja del naranjo**, que el nativo recoge y lleva en su morralillo para usarla como distracción en sus largas caminatas, que la mayor parte de las veces son agotadoras travesías cotidianas. Cuando así lo desean introducen una de ellas en su boca de tal modo que funciona como una lengüeta o cuerda sonora que al vibrar por el paso del aire permite ejecutar tonadas conocidas o inventadas, durante horas enteras.

Claro está que la actividad lúdica incluye el manejo del arco y la flecha, de la cerbatana y otros artefactos ofensivos y defensivos con los cuales sobreviven en el inhóspito medio ambiente.

Hay otro aspecto captado en integridad por Luis Salazar, precisamente por conocer desde su nacimiento el entorno natural en que les toca vivir a los niños selvícolas. Es célebre el hecho que los naturales de nuestra riquísima amazonía, cualesquiera que sea su edad, son imitadores excelsos del canto de las aves, de los mamíferos, fieras, insectos o de los variadísimos sonidos de la naturaleza. Analizando el fenómeno desde un ángulo estrictamente musical, podemos afirmar que ésta facultad es desarrollada debido al fino sentido melódico-rítmico que deben dominar. Cualidad ejercitada al máximo, sobre todo entre los cazadores, quienes muestran notoria destreza imitando la voz de los animales para atraerlos. Señalemos de paso que es casi infinita la variedad de voces existentes –las que corresponden a las aves se cuentan por cientos– y sin embargo el "mitayero" es capaz de reproducir cada entonación, cada intervalo, la exacta distribución de los sonidos y los silencios, así como la longitud de las notas entre sí. Por esto, incluso entre los mismos selvícolas, les resulta difícil distinguir entre el canto original de un ave y el del imitador.

Y es que el hombre de la selva participa en estrecha relación con su medio ambiente en dos planos distintos que no se contraponen y antes por el contrario se complementan. Lo hace con su propia voz, distinguiéndose de los demás, afirmándose como individuo y, al mismo tiempo, imitando a los demás, en medio de una gran sinfonía de voces musicales que en la zona tropical le acompaña de por vida (*). Familiares y amigos íntimos recuerdan al genial artista loretano César Calvo de Araujo, quien resumió en su persona las más prístinas cualidades musicales del hombre de la selva. Se rememora, con timbre de orgullo, su notable capacidad como eximio imitador y algunos vecinos del antiguo Iquitos aún tararean las canciones que él inventaba.

Como es fácil comprender, este contacto con una realidad casi desconocida por nosotros, nos incentiva en la búsqueda de más fuentes de consulta para satisfacer el deseo de conocer ese mundo infantil violento e ingenuo, ecológico y utilitario, ajeno al mercado de consumo y confort, libre de las ataduras de la dependencia foránea, donde cada niño elabora sus propios juguetes, inventa sus propios juegos y los comparte colectivamente sin ningún egoísmo.

## ESLABON SEGUNDO

En el número dedicado al mundo de los sonidos / los sonidos del mundo, de la extraordinaria y educativa revista El Correo de la UNESCO (noviembre 1976) aparece un trabajo del Director del Departamento de métodos y psicología del Instituto Pushkin de la Lengua Rusa, de Moscú, el lingüísta Alexéi A. Leóntiev, que se titula **Cuando el sonido se hizo palabra**. Es un artículo que muestra las investigaciones realizadas para encontrar el origen del habla humana, de cómo se pasó de los sonidos inarmónicos a la palabra.

Pero lo que despierta singular interés es la presencia de dos ilustraciones: una fotografía y un dibujo esquemático que aparecen

(*) El sentido del oído es en realidad un sentido de "larga distancia"; se hace más importante cuando los otros sentidos –visión, olfato, tacto– no pueden seguir funcionando debido a obstáculos o a la simple lejanía del objeto que habrán de percibir. Las Ondas y el oído, Van Bergeijk Willem A. y otros, Eudeba, 2da. Edic., Buenos Aires 1963, pág. 17.

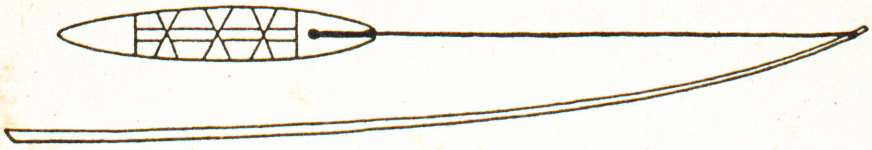
en el borde lateral derecho de la página 25. La leyenda que los acompaña dice **Escuchando la Prehistoria** e indica que en la región francesa de la Dordoña se descubrió una pequeña placa de cuerno de reno, llena de incisiones geométricas y pintada de color ocre rojo. Acota que es uno de los instrumentos de música más antiguos que se conocen, pues data de hace varias decenas de miles de años. Es obvio que ya nadie lo toca ni se sabe cómo hacerlo sonar.

A continuación agrega que éste se asemeja extraordinariamente a un instrumento musical llamado "toro mugiente", que solía emplearse antaño en el Brasil con ocasión de algunas ceremonias místicas. Consiste en una delgada lámina ovoide suspendida a una cuerda que el artista hacía girar sobre su cabeza produciendo un sonido similar al mugido del toro. De allí su nombre. El dibujo y el texto fueron tomados de **The History of Musical Instruments**, W. W. Norton and Co., Nueva York.

Observemos con atención ambas ilustraciones:



Foto © Musée des Antiquités Nationales, St-Germain-en-Laye, Francia



Dibujo tomado de *The History of Musical Instruments*, W. W. Norton and Co., Nueva York

## ESLABON TERCERO

En 1974 se dá inicio a una investigación musicológica cuyo monumental resultado se verá cuatro años después. Es un trabajo que se ha guiado con un rigor científico digno de encomio por cuanto quienes lo efectuaron tuvieron que sortear un sinnúmero de vicisitudes que van desde la carencia de técnicas capaces de brindar un apoyo sostenido, la falta de instrumental necesario para hacer una tarea continuada y sistemática, lo insuficiente de la información, la existencia de instrumentos idénticos con distintas nominaciones hasta el racionamiento de los útiles de escritorio porque la partida presupuestal respectiva estaba agotada, etc. Aún así, sostuvieron más de cien entrevistas a fabricantes de instrumentos, registraron más de seis mil fichas de encuestas fundamentalmente en provincias. Bien, desde 1978 nuestra patria puede mostrar orgullosa el **Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú**.

Quienes efectuaron tan titánica labor son: el compositor y musicólogo limeño César Bolaños, Director de la Oficina de Música y Danza, del Instituto Nacional de Cultura; el compositor y musicólogo chileno Fernando García, investigador y profesor a cargo del Taller de Investigaciones Musicales en la Escuela Nacional de Música de Lima; y la limeña, profesora de educación musical, Alida Salazar. Trabajo en equipo que contó con la invalorable ayuda de la recopilación efectuada por Josafat Roel Pineda.

El caso es que, por esas suertes del destino, como requiriesen de los servicios profesionales de mi hermano Alfonso, para la tarea del diseño gráfico y la ejecución de cerca de quinientos dibujos, pude revisar con paciencia, en casa, los cientos de fotografías que se seleccionaron para que sirvieran de referencia, así como cada uno de los dibujos de los instrumentos musicales de la Costa, Sierra y Selva peruana. Joya bibliográfica cuya difusión y venta está prohibida en razón a un tecnicismo legal de autoría. Así conocí la existencia de 350 instrumentos musicales distintos de uso popular en la Costa y la Sierra (sin contabilizar las variantes). Igualmente conocí los 56 tipos fundamentales de instrumentos musicales detectados en nuestra selva amazónica aún cuando en el trabajo se hace referencia a más de 500.

## ESLABON CUARTO

Al aperturarse el Ciclo Académico C-86 en la Universidad Nacional de Educación, mi gran amigo y colega Luis Salazar Orsi, docente de la Facultad de Humanidades y Artes, recibió como parte de su carga lectiva el desarrollar la asignatura de la Historia de la Música en el Perú. Por tal razón me visitó, en procura de material bibliográfico y en demanda de consejos metodológicos, pues, se puede decir, se está iniciando en la carrera profesional universitaria.

Su presencia en casa no se limitó a una paciente revisión de los abarrotados anaqueles de mi biblioteca sino que se transformó en una amena tertulia intercambiando opiniones acerca de la valía de autores y compositores, a la narración de anécdotas de la vida y obras de muchos músicos, hasta que, hojeando el Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú, centramos nuestra atención en el Capítulo II que trata en forma pormenorizada de los diversos instrumentos de la selva amazónica. Esta preferencia se explica porque él es natural de aquel mundo amazónico.

Aquí ocurrió un hecho singular pues vimos con gran asombro que entre los instrumentos agrupados como aerófanos figuraba el "runrun" con el que, tanto él como yo, jugábamos de niños. Nuestro asombro fue mayor cuando vimos consignado el **Palo Zumbador** cuya descripción dice: "es una pequeña lámina con una garganta o un agujero en un extremo que sirve para ajustar un hilo cuya punta opuesta se ata a un palo. El ejecutante mueve el palo en círculo, y la lámina, en el extremo del látigo, gira sobre su propio eje y produce un zumbido". También recordé que cuando niño me divertía en la Plazuela de la Buena Muerte (entre los Jirones Paruro y Ancash) cuando la estación anunciaba la llegada de la primavera, con un juguete bastante vistoso: Era una santa rosita de cartulina amarrada con un hilo a un palo delgado. Al correr con el brazo en alto hacía volar a la santa rosita (*) cuya cola ahorquillada, al vibrar con el aire, producía un zumbido particular.

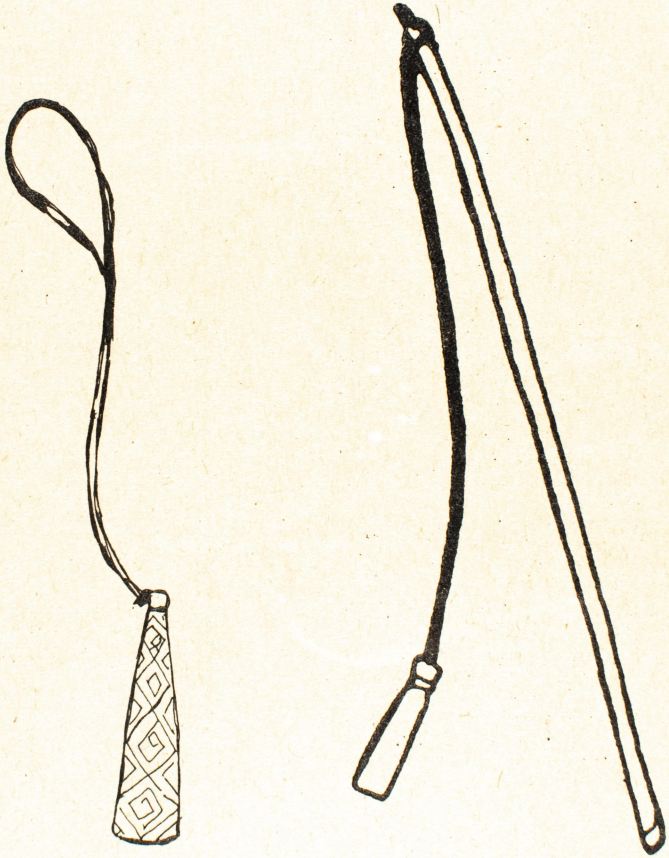
(*) Santa rosita –Pygochelidon cyanoleoca peruviana– Es una golondrina azul y blanca de estación (ver: Las aves del Departamento de Lima de la Dra. María Koepcke, Talleres Gráfica Morsom, Lima 1964).

Mirar aquellos dibujos fue más que suficiente, como factor desencadenante, para que mi memoria evocase, en grandes saltos, cada uno de los eslabones de la cadena que une la prehistoria de los albores de la humanidad con el presente cotidiano del siglo XX.

Jíbaros, Huitotos, Amahuacas, Panos, Tucanos tienen entre sus instrumentos musicales un juguete infantil prehistórico.



**Plumas Zumbadoras (Huitoto)**

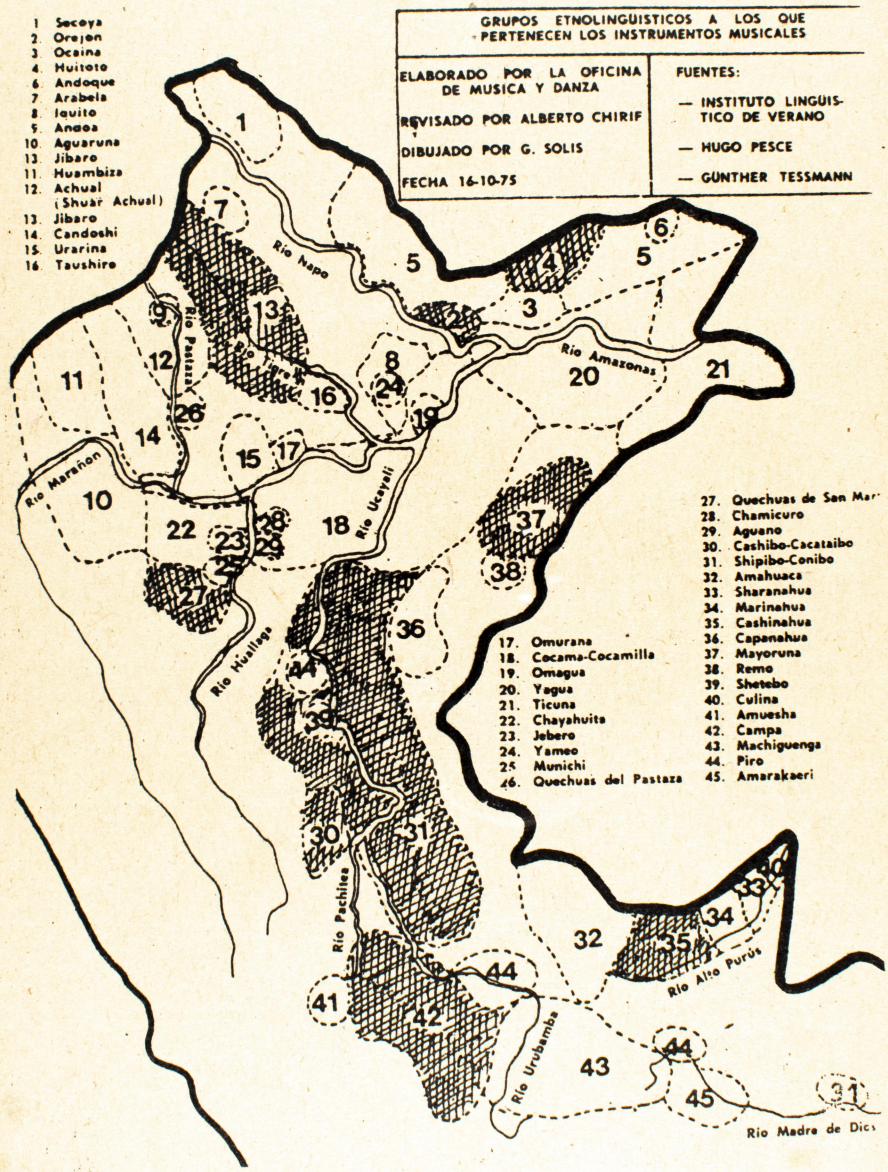


Comparémoslos con el dibujo tomado de The History of Musical Instruments, W.W. Norton and Co., Nueva York para comprobar a simple vista que la semejanza casi no deja margen a dudas.



Con muy ligeras variantes y con muy diferentes nombres tenemos ese instrumento en pleno uso. Los Bora, de la familia de los Huitoto, lo llaman "TSIXTSI"; entre los Cashinahua de los Pano lo denominan "ASU"; el grupo étnico Orejón o Koto, de los Tucano, emplea el nombre de "FUGADI" y "WIGO"; los Quechuas de San Martín le dicen "BORI BORI" y los Mayoruna lo tienen como "TABLILLA GIRATORIA".

No se crea que es un caso aislado sino que su uso es bastante generalizado. Quizá se deba a una característica sociocultural, pues a pesar de la inmensa extensión que tiene la región selvática, los diversos grupos étnicos tienen bastante contacto entre sí ya que aún cuando viven en poblados fijos, siendo fundamentalmente cazadores-recolectores, deben desplazarse en forma constante en la búsqueda del sustento diario. Esto se refleja en los juegos infantiles cuya preferencia se inclina por aquellos que tengan movimiento. Cierto es que la propia constitución biológica del niño, que está en crecimiento y desarrollo, lo convierte en un ser dinámico, entre los selvícolas adquiere una connotación singular. Observemos en el mapa siguiente los espacios ocupados por las poblaciones citadas:


GRUPOS ETNOLINGÜISTICOS A LOS QUE PERTENECEN LOS INSTRUMENTOS MUSICALES
ELABORADO POR LA OFICINA DE MUSICA Y DANZA
REVISADO POR ALBERTO CHIRIF
DIBUJADO POR G. SOLIS
FECHA 16-10-75
FUENTES:
— INSTITUTO LINGÜISTICO DE VERANO
— HUGO PESCE
— GÜNTHER TESSMANN
1. Secoya
2. Orejon
3. Ocaina
4. Huitoto
6. Andoque
7. Arabela
8. Iquito
9. Angoa
10. Aguaruna
13. Jibaro
11. Huambiza
12. Achual
(Shuar Achual)
13. Jibaro
14. Candoshi
15. Urarina
16. Taushiro
17. Omurana
18. Cocama-Cocamilla
19. Omagua
20. Yagua
21. Ticuna
22. Chayahuita
23. Jebero
24. Yameo
25. Munichi
26. Quechuas del Pastaza
27. Quechuas de San Mar
28. Chamicuro
29. Aguano
30. Cashibo-Cacataibo
31. Shipibo-Conibo
32. Amahuaca
33. Sharanahua
34. Marinahua
35. Cashinahua
36. Capanahua
37. Mayoruna
38. Remo
39. Shetebo
40. Culina
41. Amuesha
42. Campa
43. Machiguenga
44. Piro
45. Amarakaeri
Río Napo
Río Pastaza
Río Marañon
Río Huallaga
Río Ucayali
Río Pachitea
Río Amazonas
Río Alto Purús
Río Urubamba
Río Madre de Dios

No. 2 = Orejón
No. 4 = Huitoto
No. 13 = Jíbaro
No. 27 = Quechua de San Martín
No. 28 = Amahuaca Chamicuro
No. 30 = Cashibo Cacataibo
No. 31 = Shipibo Conibo
No. 35 = Cashinahua
No. 37 = Mayoruna
No. 42 = Campa

¿Qué de importancia tiene este hallazgo entre el mundo moderno científico y tecnológico? De primera impresión podría catalogarse como una simple curiosidad, quizá si para los musicólogos o para los historiadores especializados en música podría serles útil. Sin embargo, leamos la advertencia que nos hace el renombrado compositor canadiense R. Murray Schafer al inicio de su artículo **El mundo del sonido / Los sonidos del mundo**, versión condensada de su libro The Tuning of the World dada a la estampa por Alfred A. Knopf en Nueva York y por Mc Lelland and Stewart en Toronto (Canadá):

*"La mayoría de los europeos y de los americanos del Norte siguen creyendo que el ojo es el receptor de información más importante. Hay psicólogos que afirman que hasta el 80 % de nuestra información esencial nos llega por este conducto. Muy pocas personas se detienen a pensar que quizás esto no fue cierto en el pasado ni lo será tampoco en el futuro, y que ni siquiera lo es en el caso de gran parte de la población actual del mundo.*

*Estamos empezando a comprender que la situación de dependencia con respecto al ojo, como compilador y ordenador de la información sobre el mundo en torno, depende directamente de la alfabetización y, por consiguiente, es un hábito que los occidentales han aprendido desde el final de la civilización griega acrecentado luego con el masivo uso de la luz eléctrica pública y privada, pero que, al entrar Occidente*

*ya hoy en una fase de decadencia de la escritura, el oído volverá a ser en esa región un sentido primordial, como lo sigue siendo todavía en muchas partes del mundo".*

Y es que el espacio acústico no coincide con el espacio visual o físico. No se le puede poseer, tampoco delimitar en un mapa. Es un espacio compartido, una posesión mutua en la que todos los habitantes reciben señales vitales. El peligro estriba en que se le puede destruir fácilmente produciendo ruidos invasores o irreflexivos. Para entender mejor este fenómeno Murray Schafer escribe:

*"El mundo moderno nos ofrece muchos ejemplos de espacio acústico mal administrado. Por ejemplo, sin ampliar sus instalaciones materiales un aeropuerto puede necesitar un volumen mayor de espacio acústico para hacer frente al aumento del número de vuelos de aviones más modernos y ruidosos. En tal caso, un habitante de las cercanías puede descubrir que está compartiendo su dormitorio o su jardín con la industria aeronáutica internacional; y contra tal invasión la legislación moderna le ofrecerá muy pocos recursos, desde el momento en que define exclusivamente la propiedad como una pertenencia visual".*

Este relegar a un segundo plano a lo proveniente del mundo sonoro hace que muchas creaciones humanas de este género se hayan perdido irreversiblemente. El geógrafo y docente de geografía del University College de Londres, David Lowenthal, en su artículo **En busca de los sonidos perdidos** y que por subtítulo lleva la interrogante ¿Se puede recuperar el paisaje sonoro de nuestros antepasados? indica que "la preferencia por el pasado sonoro va más allá de la música; en realidad, pone en tela de juicio la calidad del ambiente sonoro moderno en su totalidad. La barahúnda del medio maquinístico en que vivimos crea sonidos que en sí mismos son molestos. Esta es precisamente la cualidad que hace de tantos sonidos del pasado un legado precioso, hoy en peligro de perderse por irrepetibles, y que confiere su importancia y su sentido a la tarea de grabar, antes de que desaparezcan, sonidos tales como el del timbrazo de una vieja caja registradora, la ropa que se lava en un lavadero, el afilado de una navaja de afeitar, una lámpara de petróleo encendida, un molinillo manual de moler café, las cántaras de leche

bamboleándose en su carricoche tirado por un caballo, el cierre de una pesada puerta de madera, la campanilla de una escuela, etc.".

Jorge Basadre, en el tomo VII de su Historia de la República del Perú, 1822-1933 (Sexta edición aumentada y corregida, Editorial Universitaria, Lima 1969) nos informa de la irrecuperable pérdida del idioma mochica o chimú, conocida como la "lengua de Eten". El investigador alemán Ernst Middendorf en su libro **Das Muchik** citado por Basadre, informa que la presencia del ferrocarril que enlazó el puerto de Eten con Monsefú, Chiclayo, Lambayeque y Ferreñafe, en 1871, "abrió una nueva época. Las innovaciones se hicieron notar más que en otro aspecto, en el que se refiere al viejo idioma nativo. Dentro de algunos años también habrá de desaparecer en Eten esta lengua, del mismo modo como se ha extinguido hace ya tiempo en las demás poblaciones de los valles del norte del país".

Vale decir que medio siglo después de nuestra independencia patria aún se hablaba la lengua mochica o chimú, pero hoy es irreversible su desaparición. Esto nos lleva a reflexionar sobre la importancia de tener a mano la posibilidad de saber cómo sonaba un instrumento musical de la prehistoria, basta con viajar a los poblados del interior de nuestra inmensa región selvícola para escuchar el sonido de un palo zumbador.

También nos lleva a otra conclusión: Revalorar la importancia de educar uno de los sentidos humanos, cual es, el oído. Nuestro sistema educativo presta tremenda atención al empleo del ojo –para la lectura– y al tacto para saber usar los medios auxiliares que nos permiten escribir. Casi los dos primeros años de la escolaridad están dedicados a la coordinación viso-motora, mientras que el canto, la música y otros medios expresivos sonoros se van dejando de lado en la medida en que se avanza en los grados o años educativos. Casi finalizando la educación primaria ya no se canta, ni se silba. Las horas dedicadas a la música, en la educación secundaria, nos dan la idea de la casi nula importancia que tiene. En la educación superior el desierto sonoro es su imagen más representativa donde la presencia de las tunas universitarias son diminutos oasis.

## POST-SCRIPTUM

A raíz de que mi amigo y colega de trabajo, Maynor Freyre, tuvo la gentileza de publicar la presente ponencia en ALTA VOZ, Año I, Nº 32, suplemento dominical del diario capitalino LA VOZ, del cual es su editor, el domingo 19 de abril de 1987, recibí una amable y sorpresiva misiva del señor José Alvarez Vallejo, informándome que la musicóloga brasileña Oneyda Alvarenga, en su libro **Música popular brasileña** (Fondo de Cultura Económica, Nota sobre los instrumentos de música en Brasil, Méjico 1947, pág. 252) hace referencia a:

> *BERRA-BOI (S.M.).– Instrumento hecho con una tablita atada a una cuerda, que se sujeta a un mango. Los autores lo llaman generalmente "zumbidor". Agitado en el aire por el que lo toca, produce un fuerte zumbido, especie de rugido de un increíble carácter fantasmal. El folklorista de Minas Gerais Flausino Rodríguez Vale registra la forma URRA-BOI. El berra-boi es un instrumento primitivo de amplia área de utilización y función casi siempre mágica.*

## BIBLIOGRAFIA

ALTA VOZ, suplemento dominical del diario LA VOZ.
Palo Zumbador, juguete musical prehistórico peruano.
Respaldiza Rojas, José. ALTA VOZ Nº 32, suplemento dominical del diario Limeño LA VOZ, Lima domingo 19 de Abril de 1987, págs. 13, 14 y 15.

ALVARENGA, Oneyda
Música popular brasileña. Nota sobre los instrumentos de música en Brasil. Fondo de Cultura Económica. Méjico 1947. pág. 252

ALVAREZ VALLEJO, José
Correspondencia sin fecha (Lima 22 de abril de 1987) dirigida a José Respaldiza.

BASADRE, Jorge
Historia de la República del Perú 1822-1933. Tomo VII. Sexta Edición. Editorial Universitaria. Lima 1969

BOLAÑOS, César; GARCIA, Fernando; SALAZAR, Alida
Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú. Clasificación y ubicación geográfica. Serie Mapas Culturales. Oficina de Música y Danza. Instituto Nacional de Cultura. Lima 1978.

CASANOVA, Ida; SOTIL, Gabel
Instrumentos musicales de la selva. V Festival Internacional de la Canción de la Amazonía. Asociación Civil Festival Internacional de la Canción de la Amazonía. Talleres Gráficos de CETA. Primera reimpresión. Iquitos 1984. pág. 3

CORREO DE LA UNESCO
Escuchando la prehistoria, pág. 25. El Correo de la UNESCO, noviembre de 1976.

* CHIRIF, Alberto; VARESE, Stéfano
Instrumentos musicales aguarunas y campas del Gran Pajonal. Entrevista. Texto mecanografiado. Lima, noviembre de 1974.

* GARCIA, Fernando
Relación de instrumentos musicales de la Selva Peruana. Informe elaborado en base a Tribes of the Wester Amazon Basin y Tribes of the Peruvian and Ecuadorian Montaña (ver: STEWARD, Julian). Texto mecanografiado. Lima 1975.

* HINSON, Elizabeth; SHAVER, Harold; ALISEA, Neftalí
Instrumentos musicales shapra, nomatsiguenga y tanshiro. Entrevista. Texto mecanografiado. Lima, junio 1975.

JORDANA LAGUNA, José Luis
¿Cómo se divierten los niños en la selva? 7 Dias, semanario dominical del diario "La Prensa". Lima 3 de enero de 1975.

LEONTIEV, Alexéi A.
Cuando el sonido se hizo palabra. El Correo de la UNESCO, noviembre de 1976.

LOWENTHAL, David
En busca de los sonidos perdidos. ¿Se puede recuperar el paisaje sonoro de nuestros antepasados?. El Correo de la UNESCO, noviembre de 1976.

RESPALDIZA ROJAS, José
Palo Zumbador, juguete musical prehistórico peruano. ALTA VOZ Nº 32, suplemento dominical del diario limeño LA VOZ, Lima domingo 19 de Abril de 1987, págs. 13, 14 y 15.

* SALAZAR, Alida
Instrumentos musicales del Vicariato Apostólico de Puerto Maldonado. Informe mecanografiado. Lima, setiembre 1974.

Instrumentos musicales selváticos. Libreta de campo. Informes y entrevistas. Texto mecanografiado. Yarinacocha 1975.

Instrumentos musicales de los indígenas del Nor Oeste del Perú. Informe elaborado en base a la traducción directa del alemán por P. Pawlick de Die Indianez Nordost-Perus; grundlegende torschugen für eine systematisch kulturkunde de Günther Tessman en versión fragmentaria e inédita. Texto mecanografiado. Lima 1975.

* SALAZAR, Alida; GARCIA, Fernando
Instrumentos musicales del Museo Etnográfico de la selva. Informe mecanografiado. Lima, agosto 1974.

SCHAFER, R. Murray
The Tuning of the World, Alfred A. Knogf editor, New York (1977). El Mundo del Sonido/ Los sonidos del Mundo. El Correo de la UNESCO, noviembre de 1976.

* SECRETARIADO DE MISIONES DOMINICAS
Catálogo del Museo Etnográfico de la Selva. Lima s/f.

* STEWARD, Julian; METRAUX, Alfred; NIMUENDAJU, Curt
Tribes of the Peruvian and Ecuadorian Montana y Tribes of the Western Amazon Basin, en Handbook of South American Indiens. New York,Cooper Square, 1946.

* TESSMANN, Günther
Los indígenas del Nor-Oeste del Perú. Investigaciones fundamentales para una etnología sistemática, (en alemán); (ver SALAZAR, Alida).

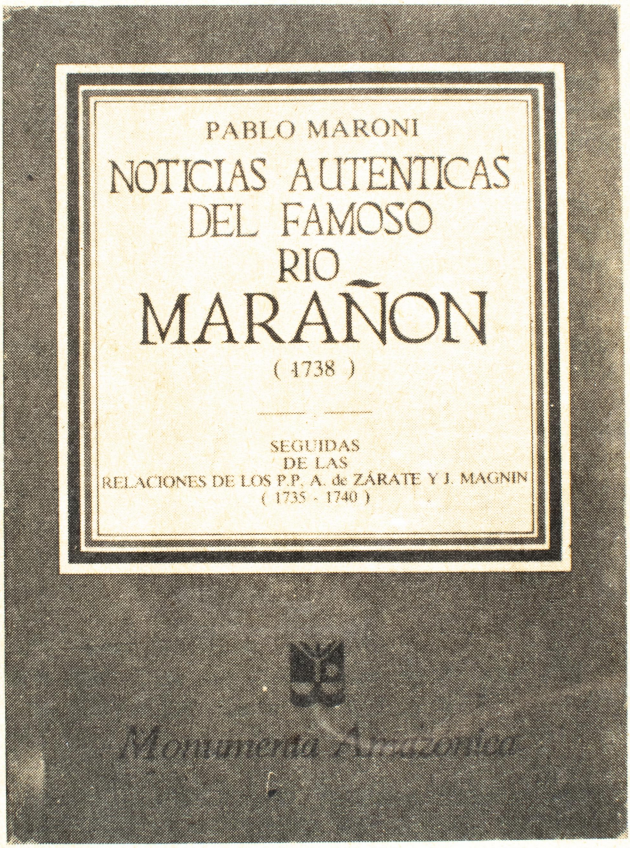
* TUGGY, Juan y Cecilia
Instrumentos musicales candoshi-shapras. Entrevista. Texto mecanografiado. Lima, junio 1975.

VAN BERGEIJK, Willem A.; PIERCE, John R.; DAVID (h), Edward E.
Las ondas y el oído. Colección Ciencia Joven Nº 10, EUDEBA, 2da. edición. Buenos Aires, 1963. pág. 17.

---

* Citado en Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú. Clasificación y ubicación geográfica. César Bolaños, Fernando García y Alida Salazar.

# ULTIMA NOVEDAD DE PUBLICACIONES CETA




# ¡ADQUIERALO!

en

Librería "El Buen Consejo"
Putumayo Nº 267
Iquitos-Perú

# TENDIENDO UN PUENTE ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA EN ALAS DE LA CANCION (*)

temas

*El uso de la música en un ritual alucinógeno de curación en el bajo Huallaga. Loreto. Perú.*

Anthony Stocks

*LE "sens" de la musique utilisée par un chaman à demiurbanisé de l'Orient péruvien pendant une céremonie de guérison avec de l'ayahuasca, se clarifie par un analyse de l'ensemble des structures rituelles et musicales. On propose que la musique des tels rites hallucinateurs soit un important facteur integral, symbolique et structurel du rituel ainsi qu'un appui psychologique et un guide pour les participants.*

*The "meaning" of the music used by a semi-urbanized shaman in eastern Peru during an ayahuasca curing ceremony is elucidated by a joint analysis of ritual and musical structures. It is suggested that music in such hallucinogenic rituals is an important and integral symbolic and structural feature of the ritual as well as providing psychological support and guidance for the participants.*

*Der "Sinn" der von einem halbst'ädtischen Schamanen im 'östlichen Teil Perus bei einer Heilungszeremonie mit ayahuasca gebrauchten Musik erkl'ärt sich durch eine Analyse des Zusammenspiels von rituellen und musikalischen Strukturen. Man beabsichtigt, dass die Musik solcher halluzin'ären Riten ein wichtiger und integraler, symbolischer, structureller Faktor des Rituals ist, ebenso wie ein psychologischer Halt und eine Richtschnur für die Teilnehmer.*

---

(*) Amazonía Peruana –Chamanismo– Vol. II – Nº 4 – pág. 71-100.

## INTRODUCCION

Este trabajo se propone analizar el papel de la música en el comportamiento ritual en el contexto de una sola actuación del culto chamanístico en el oriente peruano. El argumento que se formula aquí es que la música es un aspecto integral del ritual y actúa no sólo "un puente" psicológico entre la realidad ordinaria y la no-ordinaria, siendo un foco de atención de los participantes en el ritual alucinógeno y guiando sus percepciones, sino que también cumple otras funciones, quizá igualmente importantes.

Las formas-estructuras, se puede decir, corren paralelo al orden formal de las partes del ritual, y ciertos aspectos de la música reflejan los sucesos que ocurren durante el ritual. La música proporciona también ciertos contextos que son necesarios para el ritual. La relación es íntima, y no se puede decir que la música de tales rituales es simplemente una añadidura, un factor sobrante del ritual.

La música analizada en este trabajo es de una ceremonia de curación con ayahuasca (Banisteriopsis sp.), y fue grabada en 1975, en Lagunas, departamento de Loreto, en la selva tropical del Perú (1). He decidido usar una actuación como prototipo, porque el mismo chamán –su verdadero nombre no se usa en este trabajo por razones obvias– es un excelente músico, por lo tanto, su música se realiza de una manera que no puede ser ejecutada por chamanes menos capaces. Hay mucha variación en la calidad de la música de un chamán a otro, pero la música siempre está presente en el ritual.

En este trabajo he considerado a la música como un sistema de comunicación. Esto les parece obvio a la mayoría de los observa-

---

1. Las investigaciones originales para este artículo se hicieron mientras se realizaba un estudio demográfico más largo a cargo de una subvención de verano recibida del Tropican South American Research Program de la Universidad de Florida. El director es el Dr. Charles Wagley. Debo manifestar mi gran deuda con el Dr. Wagley por haber hecho posible esta investigación. Versiones posteriores del artículo han sido incrementadas por informaciones tomadas en la región de Lagunas durante los años 1976 y 1977, bajo la subvención de HEW's Office of Education (Fulbright Doctoral Research Grand Nº G00764022441AH60020), the National Science Foundation (Grant Nº BNS76-09554), and The Social Science Research Council (Doctoral Research Grant).

dores. Lo que no es obvio es lo que la música comunica y como va separando aspectos significantes del mensaje de los no-significantes. No pretendo haber resuelto este problema, aún en este contexto limitado, pero trabajando con el ayahuasca como un conjunto de distintos rasgos musicales y viendo la distribución de cada característica en la estructura del ritual, ha sido posible especificar ciertos patrones en el uso de la música en el contexto del ritual de curación. Estos patrones son el "mensaje" con respecto al ritual.

Además de un análisis distribucional de los elementos musicales, pretendo un análisis procesal de conjunto del ritual y de la música basado en la teoría de Van Gennep de los ritos de transición. En el transcurso de este análisis se verá que la música está mucho más vinculada al ritual de lo que la mayoría de la gente pueda imaginar. De hecho, la música parece actuar a la vez como un "modelo de" y como un "modelo para" el ritual, formalmente corriendo paralelo al ritual mientras que ejerce influencia en él, del mismo modo que se considera que muchos sistemas simbólicos reflejan a la sociedad mientras afectan su trayecto y organización.

Los lingüistas notarán que las suposiciones del análisis distribucional se asemejan a las suposiciones de los métodos de campo de Pike para la lingüística descriptiva (Pike 1947). Esto no es casual. El método de Pike ofrece un método lógico de evaluar los efectos del contexto sobre el significado, y sus técnicas han sido aplicadas ampliamente en la etnociencia, aunque nunca en un ejercicio como éste, en ritual y música. (No obstante, ver Kaeppler 1972, y Asch 1972 para técnicas lingüísticas en el análisis de la danza).

La estructura puede ser operacionalmente definida para los propósitos de este artículo como las relaciones formales que vinculan unidades de comportamiento. La música, como parte del ritual de curación, tiene su propia estructura, operacionalizada con la definición anterior en relaciones entre los "temas" (grupos de frases).

El ritual tiene una estructura de la que la música es una "unidad" en sentido sincrónico (el ritual puede ser visto como composición de música, palabras habladas y acciones), pero también tiene una estructura en un sentido diacrónico más importante, la relación entre sus partes o "temas". En el análisis del ritual trataré de encontrar el sentido que tiene el ritual en ambas interpretaciones del térmi-

no estructura: sincrónico y diacrónico, y el papel que la música juega en ella.

Finalmente, la música se definirá como todo sonido humanamente modelado con la excepción de la palabra hablada (2). El comportamiento ritual se puede definir para los fines de este trabajo, como todo comportamiento del chamán y de los participantes en el culto que está asociado con el ritual de cura ayahuasquera.

## DESCRIPCION DEL RITUAL

Al anochecer la gente empezó a juntarse por la casa de Gregorio dentro del monte. Gregorio tenía sus chacras a unos pocos minutos de camino de la casa, pero la casa misma estaba apartada del vecino más cercano unos 15 minutos de camino. La casa estaba elevada a un metro del nivel del suelo (emponada) apoyada en pilares y no tenía paredes. La gente venía previo convenio con Gregorio, y se suponía que habían dietado durante las 24 horas anteriores, especialmente evitando la sal, manteca (de cerdo) y azúcar. Obviamente algunos de los pacientes estaban muy enfermos, con enfermedades tales como mordeduras de serpiente, y hepatitis; algunos tenían enfermedades que eran menos evidentes. En esta ocasión

2. Este artículo intenta principalmente ocuparse de la música más que del texto cantado o de las partes habladas que intervienen entre la ejecución de cada canto. Los participantes piensan que el texto cantado por el chamán tiene partes en Quechua, una lengua desconocida para ellos. En realidad, palabras quechuas aparecen mezcladas con el castellano, pero el uso de la voz para la mayor parte de los pasajes cantados era un portador para la música. Predominan sílabas sin sentido. Esta es un diferencia bien marcada de los icaros, chamanes Cocamilla de la región de Lagunas. La transcripción de un texto como éste es un problema imponente que todavía no he podido solucionar en su totalidad. Se hace referencia a las partes habladas en la parte central del artículo y consisten principalmente en fórmulas de bienvenida para llamar a los espíritus. Típicamente el texto entre los cantos de llamada a los espíritus (No. 1, No. 2, No. 3, No. 4, No. 5, No. 6, No. 7, No. 8) es el siguiente:

*buenas noches, buenas noches*
*pasen, pasen, estoy llamándoles.*

El texto para la función del ayahuasca ciertamente es digno de más atención de la que yo he dado aquí. Quizá en el futuro se retomará la tarea logrando mayor éxito.

Gregorio saludó a cada persona individualmente. Dos de sus pacientes eran sus propios nietos. La última persona en llegar fue el asistente y aprendiz de Gregorio, llamado Mauricio, quien enrolló cigarros de tabaco con la mano para Gregorio y los participantes.

A las ocho de la noche Gregorio se sentó en un pequeño banco y empezó a servir el ayahuasca preparado con dos días de anticipación. Los participantes, sentados o echados al azar sobre el suelo, compartieron la misma copa, cada persona tomando la infusión de un trago y pasándole la copa de regreso a Gregorio. Antes de servir cada copa (alrededor de 50 ml) Gregorio silbó y/o cantó desentonadamente por más o menos un minuto sobre la copa, y luego sopló tabaco de uno de los cigarros de Mauricio por el borde de la copa.

Después de que todos participaron en el ayahuasca, Gregorio empezó a agitar su sonaja, un manojo de hojas. Quince o veinte minutos más tarde, cuando comenzó el desvanecimiento (mareo), Gregorio empezó a cantar al ritmo de su manojo de hojas, "Toma, toma, toma medicita" (3). Gregorio y Mauricio soplaron tabaco sobre cada participante mientras que el manojo era agitado cerca del oído de los participantes.

Alrededor de una hora después del inicio del ruido, de la agitación de las hojas, se ampliaron los límites de variación de la melodía y Gregorio empezó a cantar una canción (Nº 1), inicialmente sin ritmo, pero llegando rápidamente a los compases de cinco vibraciones que están indicados en el apéndice. La disposición de los temas musicales (vagamente calificados en grupos de frases) era ABC repetido muchas veces con variaciones (4). Esta canción dio lugar a otra medida en frases de 4 vibraciones (canto Nº 2). La disposición formal de los grupos de frases fue más completa (ABCBCB) con el tema B actuando como un tema estabilizador frecuentemente repetido.

---

3. Este canto no aparece en el apéndice. Fue cantado suave y desentonadamente en el tono medio-bajo de la voz de Gregorio y parece haber sido un ensayo para el canto Nº 1.

4. Como es el caso con mucha, sino toda, la música folklórica no escrita, las repeticiones pueden variar mucho. La forma de Canción expuesta en el apéndice Nº 1 representa una transcripción literal de una ejecución de cada canción completa,

Después que los asistentes han realizado una composición extremadamente variada con matracas y voces, sin compás, murmurada y débilmente rememorativa a la primera canción de Gregorio (ver canto Nº 3), éste les indicó que parasen, y entonces empezó a dar masajes a los pacientes de enfermedades físicas, haciéndolo del centro del cuerpo hacia las extremidades y cantando una canción confortante (canto Nº 4). Esta canción fue ejecutada sin el manojo de hojas y a un tiempo de vibraciones que viene a ser 1/2 con respecto a las otras canciones. La forma es ABACACB con las partes B libremente repetidas.

Terminando el masaje, Gregorio sopló el humo del tabaco por el cuerpo de los pacientes afligidos. Sentado sobre el banco, empezó entonces nuevamente a agitar el manojo de hojas y canto aún un par de canciones más, a un ritmo de compases de cinco vibraciones, correspondiendo cada frase a una vibración (cantos Nº 5 y 6). La forma fue AB (sin incluir repeticiones), pareciendo que el tema B cumple la función de una respuesta más baja que el tema A.

Pasaron 4 horas y los efectos de la primera copa de ayahuasca parecía estar desvaneciéndose en los participantes. Gregorio inició un nuevo ciclo sirviéndose a sí mismo y a los participantes que querían tomar más ayahuasca. Como antes, se pronunciaron sobre cada copa los mismo silbidos y conjuros (ininteligibles) débilmente emitidos. A esto siguió una serie de tres cantos, los cuales parecieron similares a la primera serie de canciones realizadas antes de la curación, con la excepción del período de "preparación" que no fue repetido. En ambos conjuntos de cantos el material hablado fue expresado entre cantos:

*buenas noches, buenas noches*
*estoy llamándoles.*
*buenas noches, buenas noches*
*pasen, pasen.*

Mientras que los espíritus fueron recibidos de esta manera, Gregorio se puso más y más animado. Estos tres cantos aparente-

---

una versión supuestamente típica o "ideal". Generalmente, pero no siempre, se transcribió según la manera en que fue ejecutada la primera vez. La canción Nº 6 en el apéndice, documenta algunas de las variaciones como ejemplo.

mente carecen de compás y consisten en cadenas de frases las cuales son relativamente difíciles de describir estructuralmente. El canto Nº 9 quizá puede ser descrito como ABB'BB" etc. Ciertamente las estructuras relativamente complejas halladas en los cantos uno, dos y cuatro no se encuentran aquí.

Cierto material hablado antes del Nº 9, indicó que el mismo Gregorio estaba siendo curado o estuvo entrando en algunas relaciones más directas con los espíritus presentes. Sus últimas palabras antes de empezar con este canto fueron "cúrame, cúrame".

Finalmente Gregorio salió de la casa para dar un paseo solo en la selva. Los otros participantes se quedaron sentados plácidamente esperándolo mientras que el aprendiz agitaba la sonaja de hojas y cantaba esporádicamente (no incluido en el apéndice). Cuando Gregorio regresó, cantó 3 canciones más (cantos Nº 10, 11 y 12). Estos cantos fueron distintivos con respecto a las escalas usadas y a los intervalos que abarcaron la escala melódica. Las dos últimas fueron cantadas en voz de falsete. El compás vuelve a ser un elemento estructural en las tres.

Terminada esta canción, los participantes se retiraron a dormir a sus esterillas. A la mañana siguiente, alrededor de las 7.00 am., Gregorio sopló humo sobre algunos de los pacientes y les hizo un ligero masaje antes de su partida. Cada persona fue advertida de abstenerse de comer manteca (de cerdo), sal o azúcar por 24 horas.

## ANALISIS FORMAL

Los perfiles generales del ritual de cura del ayahuasca, pueden ser entendidos a la luz del modelo teórico introducido por Arnold van Gennep (1960) en 1908. Van Gennep señaló que la brecha entre lo sagrado y lo profano era tal que personas que van del uno al otro, tienen que pasar a través de una etapa intermedia, (Ibid, 1). Los ritos que celebran estos períodos de contacto sagrado-secular, los separó él en tres clases: ritos de separación, ritos de transición y ritos de incorporación (Ibid, 11). El punto de vista que informa la siguiente exposición empieza observando que la enfermedad cambia de relación de un individuo con la sociedad. A fin de poder restable-

cer una participación plena en la sociedad, el individuo tiene que someterse a un **rito de tránsito,** en este caso a un ritual de cura.

Dos hechos se realizan durante el ritual: –inducir al individuo a un contacto con lo sobrenatural (al lugar de donde le provino la enfermedad a él o ella) y –proveerle de un medio socialmente reconocido al recobrar el status que tuvo anteriormente. La ceremonia del ayahuasca realiza ambos objetivos y puede ser objetivamente vista como un rito de tránsito en tres etapas, con ritos separados, de separación, de transición y de incorporación si se admite que el comportamiento social se caracteriza por "ranuras" estructurales tales como ritos de paso, resulta más fácil de entender el porqué no hay conflicto aparente entre las prácticas médicas occidentales y el ritual de los especialistas nativos en la técnica pragmática de Lagunas, al tratar la enfermedad y la lesión. Desde el punto de vista del individuo, la familia y los amigos, una ceremonia del ayahuasca o una ceremonia que incluya visitar a un farmacéutico, un doctor, o una enfermera e ingerir antibióticos, puede ser funcionalmente igual. Cualquiera de los rituales puede desempeñar el papel requerido para pasar de la enfermedad a la salud. Esto no quiere decir que no ocurran conflictos entre doctores en medicina convencional y chamanes; pero sólo para señalar que el conflicto es más grande desde la perspectiva "ilustrada" del practicante de medicina occidental que desde la perspectiva del paciente nativo.

El "significado" de la música ayahuasca se encuentra en su contexto dentro del ritual. El contexto se esclarece por la separación del ritual en períodos de separación, transición e incorporación. La música es una característica de la ceremonia durante el período de transición y durante la etapa de preparación que se produce cuando el ayahuasca es ingerido entre los periodos de separación y transición. En otras palabras, la ceremonia se hace significante cuando lo sagrado y lo profano empiezan a aproximarse y los participantes comienzan a entrar en un estado de realidad no-ordinaria bajo la influencia del ayahuasca. La música como un modo de comunicación ordenado pero no-ordinario, actúa en ambos como símbolo de la situación del contacto sagrado-secular cuando la realidad social y física se torna no-ordinaria y como un "puente" psicológico entre el mundo de los espíritus y el mundo de los vivos.

## SEPARACION

La separación se realiza en tres fases, haciendo eco a las tres fases del ritual completo. La primera, que es la dieta, empieza uno o más días antes de la ceremonia. La dieta comienza con la separación del individuo en su propia casa distinguiéndolo de otros miembros de la familia. Este primer período puede ser justamente llamado separación de familia. La segunda fase, tiene lugar cuando el individuo se traslada físicamente al fundo de Gregorio. El participante está separado de la sociedad ordinaria y reemplaza esa privación con una sociedad no-ordinaria, la sociedad especial de otras personas enfermas y la sociedad del chamán. En un sentido puede ser significativo que esta sociedad especial tenga como lugar un enclave cultural en el corazón de un ambiente natural. Ciertamente es indudable que la mayoría de las actuaciones culturales de ayahuasca sobre las que hay descripción adecuada se llevan a cabo en un lugar que esté algo alejado de la sociedad ordinaria. Sin embargo, muchos chamanes de las comunidades Cocamillas más pequeñas alrededor de Lagunas, curan en sus propias casas, simplemente esperando a que el caserío esté tranquilo por la noche antes de empezar las ceremonias. En pueblos grandes como Lagunas, el ruido de los vecinos puede dificultar los procedimientos que requieren de silencio. En todo caso, observando las primeras dos fases de la separación como parte de un proceso, uno podría especular el por qué la dieta específica es preferida en la fase uno. La exclusión de la sal, azúcar y manteca (de cerdo) incluyen casi todos los productos comestibles comunes del comercio tradicional en estas partes. La separación de la gran sociedad puede ser simbolizada por el rompimiento de estos vínculos.

Habiendo terminado dos fases de la separación, queda para el acto final, tomar el ayahuasca, para completar la tríada. Tomando el ayahuasca, el individuo se separa de lo profano y comienza la vinculación (de él o ella) con lo sobrenatural, lo cual es según la teoría de Van Gennep, peligrosa para todos. Se puede argüir aquí que tanto la cultura como la naturaleza se unen en oposición a lo sobrenatural. El simbolismo que contienen los instrumentos rituales muestra esta unión. El manojo de hojas, símbolo central de la unión, es también un instrumento principal constante del ritual en todas las áreas. Parece significativo, que el manojo no sea modificado en ningún

sentido de como fue encontrado en la naturaleza; simplemente es arrancado del árbol y usado en un sentido cultural para producir música. El ayahuasca es otro símbolo central de la unión de la naturaleza y la cultura en oposición a lo sobrenatural. Generalmente la planta de la que se hace la infusión del ayahuasca no es cultivada, aunque es una planta sumamente importante culturalmente. Por ejemplo, Gregorio insiste en escoger sus plantas del bosque alrededor de su fundo.

En ambas oposiciones acentuadas en este análisis entre sociedad ordinaria y no-ordinaria, y entre la realidad ordinaria y la no-ordinaria (lo sobrenatural), el chamán es el que actúa como mediador. Su persona y su música se sitúan entre los participantes y todos los aspectos de la realidad. En la primera oposición su vivienda es la que se sitúa entre los participantes y la naturaleza.

Cuando asume el rol de chamán se convierte en un medium de otra clase. Está sentado sobre un banco en un plano vertical diferente al de los huéspedes que están en el suelo. Mientras él bendice, canta y traquetea protege y actúa como un instrumento de la curación. Entonces hace de mediador entre lo sobrenatural y lo mundano, entre la realidad ordinaria y no-ordinaria. En la medida en que la separación entre ellas se rompe, las categorías culturales ordinarias y los bordes del ego, tienden a perder su significado bajo la influencia del ayahuasca. El sonido agudo y seco del manojo de hojas parece guiar y tranquilizar a los participantes en el ritual. Este rasgo de la música de un ritual de drogas ha sido extensamente descrito (Dobkin de Ríos y Katz, 1975) y no necesita ser detallado aquí.

## TRANSICION

El período de transición de la ceremonia también está distribuido en tres partes formales. La cura, foco central del ritual, está intercalada entre dos secciones musicales, las cuales coinciden en parte en su función. El propósito de estas dos secciones es el de invocar a los espíritus y recibirlos.

Cada copa de ayahuasca exige una repetición de la estructura de transición de las tres partes, y el equivalente al canto de cura

bajo el influjo de la segunda copa, puede ser el canto Nº 9 (la canción después de la que el chamán exclama "cúrame") y la desaparición de Gregorio a la medianoche. En la actualidad no hay suficientes datos acerca de este personaje ritual en particular, como para realizar más análisis de esta fase de su actuación. Es evidente que el foco varía en la segunda copa, de las relaciones entre clientes enfermos y lo sobrenatural, a las relaciones personales de Gregorio con los espíritus. Esta característica del ritual no se da en las sesiones con las canciones finales de Gregorio, especialmente con las dos ejecutadas en voz de falsete que son únicas. El comentario del asistente en el momento de las canciones Nº 11 y Nº 12 fue "ha entrado". Esto no significa que Gregorio había sido poseído y que su propio espíritu había salido. (La cosmología que vincula la posesión y la cura son tratados en el apéndice Nº 3).

Una breve discusión de cada parte de la música de transición ayudará a esclarecer qué rasgos de la música parecen ser significativos para la etapa de transición del ritual. Ya ha sido señalado anteriormente que el uso de la música, –ella misma un modo de comunicación ordenado pero no-ordinario–, sirve como representación de las relaciones expresadas por el ritual entre lo natural y lo sobrenatural, o entre la realidad ordinaria y la no-ordinaria. La música también juega otros papeles, algunos simbólicos y otros dramáticos, pero todos vinculados al ritual en forma directa y estructural.

El silbido de bendición y más o menos la primera media hora de barullo con el manojo de hojas y con las canciones desentonadas y aparentemente sin palabras de Gregorio, sirven como puente para las etapas de separación y transición. Los cantos Nº 1 y Nº 2 pueden ser considerados como el comienzo de la música propia de la transición. En este momento de la ceremonia, Gregorio empezó a invocar espíritus tales como el del árbol capirona, la boa y otros. Entre las estrofas de las canciones, en el texto hablado, el cual pude transcribir, él gritó como se indica anteriormente: "buenas noches, pasen, estoy llamándoles"; ambas llamadas o cantos de llamada comparten una estructura tripartita teniendo temas A, B y C o agrupaciones de frases. Esta estructura formal está de acuerdo con las tres etapas del ritual y las tres fases de cada etapa. Sin pretender demasiado énfasis en el simbolismo de esta estructura debe hacerse notar que la estructura de 3 partes no se halla en ninguna otra música asociada con la ejecución de este ritual en particular.

En términos de forma, entonces, la estructura en grupos de 3 frases tiene una distribución complementaria dentro del contexto del ritual, y se puede deducir que los aspectos formales de la música son realmente influenciados por la parte del ritual en que ocurren. Después del período de la cura, la forma toma 2 partes; luego durante la 2da. copa, hay una tendencia hacia el desorden o repeticiones de un tema en la medida que aumenta la intensidad. Los primeros temas no son repetidos en las fases posteriores de la transición y los segundos temas son considerablemente variados, prestando poca atención a la extensión (duración de tiempo) o exacta repetición del estilo de las frases.

La falta de complejidad estructural que se observa luego de la 2da. copa de ayahuasca, bien puede ser ocasionada por la intensidad de la experiencia con el ayahuasca y una necesidad de mayor énfasis en la repetición de un grupo temático o modelo familiar. Ciertamente, la música asociada a las drogas alucinógenas en Norteamérica, presenta mucho de los mismos modelos, siendo repetidos, infinidad de veces y con poca atención dedicada a la complejidad armónica y estructural.

La repetición de los temas B en los cantos Nos. 1 y 2, así como en los cantos Nos. 5 y 6 (cantados después de la fase de curación) parecen actuar como soportes para la continuidad estructural casi lo mismo que el tema B en la forma rondó de la Europa Clásica, la cual ofrece un retorno hacia lo familiar, luego de explorar y desarrollar otro material temático. Una paralela exploración externa en el caso del ritual del ayahuasca, no sería conveniente después de haber ingerido más del alucinógeno en la segunda copa. Tal repetición de temas parecen servir al mismo propósito que el incesante sonido de las hojas, ellos actúan como puntos de apoyo psicológico para los participantes.

La estructura de los cantos Nos. 1 y 2 (escalas de 6 y 5 tonos), es repetida en otras partes del ritual. El uso de estos modos, entonces no tendrían ningún significado especial con respecto a esta porción específica del ritual. De cualquier forma, después de la segunda copa de ayahuasca, ocurren algunas escalas características, las cuales están en contraste a las escalas de la primera copa.

El tiempo de vibraciones del sonido del manojo de hojas, las cuales marcan el compás de las partes cantadas de la música, fue

aproximadamente de 120 vibraciones por minuto, variando hasta 116 variaciones por minuto, a paso de marcha. Este tiempo se encuentra en varias partes del período de transición del ritual y no se supone que contenga una significación especial para la apertura de esta parte de la transición.

Los aspectos significativos del canto de la cura, son los límites de variación vocal abarcado por la línea melódica (12 semitonos), la necesidad de ruidos protectores, el acceso lineal al tono básico desde arriba, el tono del sonido básico (1 tono entero por debajo de los cantos anterior y posterior), el tiempo (casi medio tiempo de las otras canciones), la intensidad (más o menos medio volumen de los otros cantos), y la disposición formal del material temático (ABACACB). La fluctuación (12 semitonos) se duplica en la otra canción que he identificado como un posible canto de curación (canto Nº 9) y representa una cierta restricción, la cual está de conformidad con los demás aspectos generalmente tranquilizantes de esta canción. En otras palabras, el canto de cura se diferencia en casi todo respecto a cualquier otra canción anterior o posterior a ella excepto la otra canción de "cura". La naturaleza tranquilizante de este canto, parece estar diseñado para aliviar los temores de los pacientes mientras los espíritus presentes son invocados en la cura. Particularmente, el cese del barullo de las hojas parece dejar caer el último recurso de "protección", impidiendo a los participantes el contacto directo con los espíritus. Este es el punto en el cual lo sobrenatural está en mayor contacto con los participantes y literalmente la música proporciona una "brecha" auricular y estructural para el contacto.

El descender el tono básico de G a F, puede ejercer la función de producir contrastes dramáticos y consoladores con las canciones precedentes y siguientes. La restringida variación vocal y la intensidad dinámica reducida parecen cumplir también la misma finalidad. La práctica de producir una brecha musical especial "hueca" para la parte principal del ritual con la cual la música está asociada, es, por supuesto, extremadamente frecuente. Por ejemplo, la música para la masa católica es normalmente reducida en complejidad estructural y densidad de contextura para la comunión, de la misma manera que la eliminación del barullo con las hojas, la disminución del volumen, y la disminución de la fluctuación del tono reducen la complejidad de la música de Gregorio en el momento de la curación cuando lo sagrado y lo secular están en contacto.

Los cantos Nos. 5 y 6 proporcionan un balance para el par que precede la parte curativa con la excepción de que el compás tienda a cambiar de frases de 5 pulsaciones en frases de seis y cuatro pulsaciones y así las variaciones de material temático están menos controladas. El canto Nº 5 se termina rápidamente siendo cada tema cantado una sola vez. El tono básico para la mayor parte de esa sección es la G, la misma que se usa en el par precedente al canto de la curación. La reanudación de la G como tono básico confirma el ejemplo expuesto para la significación del descenso del tono pasivo a la F, en el canto de la cura. En efecto, como muestra la figura 1, la progresión total, de tonos, básicos durante el transcurso del período de transición del ritual, tendría gran significado tanto simbólico como dramático.

El orden del material temático en el canto Nº 6 es AB con el tema B repetido muchas veces con variaciones. Este formato AB se encuentra sólo después de la curación.

En un sentido musical, la segunda copa de ayahuasca es de gran interés. El impulso ascendente de los tonos básicos que corresponden al estado emocional interior aparente de Gregorio es notable y algo único. El fenómeno del impulso ascendente ha sido reportado en la música ritual, del chamanismo amazónico de los Warao (Olsen 1975). Mientras que el fenómeno es usualmente descrito como inconsciente y un impulso micro-tonal ascendente en medio de música vocal sin acompañamiento en ocasiones ritual, el impulso en este caso no es continuo y parece ser hecho así a propósito más que en los cambios conscientes de tonos básicos ascendentes de canción a canción. Mientras mediciones más precisas están evidentemente en orden, la subida (de tono) no parece ser micro-tonal, sino más bien algo conscientemente escalonada. El movimiento ascendente de la música parece estar más relacionado con la experiencia trascendental privada de Gregorio que con los aspectos públicos del ritual. Muchos participantes realmente se habían quedado dormidos al tiempo que Gregorio regresó para cantar las 3 últimas canciones. Es muy posible que la última ascención musical pueda ayudar activamente a que se produzca un estado de trance al cual Gregorio parece estar próximo.

Después que Gregorio regresa de la selva, se cantaron las 3 canciones que se identifican aquí como canciones de posesión o de

trance. Las 2 últimas canciones son en algunos aspectos las más interesantes en toda la ejecución del ritual. La modalidad empleada en la primera es única en este ritual, una escala cromática con extraños saltos para la voz con intervalos. La voz falsete puede indicar una posesión completa o pérdida en el control. Los cantos en falsete son muy comunes en los acontecimientos rituales de la Sierra del Perú y son frecuentemente ejecutados por hombres que se ponen máscaras y vestimentas rituales especiales, siendo algunas veces ropa de mujeres. La "significación" del canto en falsete en este contexto cultural es un poco problemática pero puede ser el inverso al comportamiento normal; es simbólico del cambio dialéctico del chamán de un mundo natural a un mundo sobrenatural, al igual que el falsete usado por hombres vestidos de mujeres simboliza lo contrario a un comportamiento normal. Tales comportamientos opuestos son más la norma que la excepción en casos límites. Bajo estas circunstancias no debe sorprender el uso de ellos en este contexto.

El último canto (Nº 12) cambia a un compás triple único, no encontrado en ninguna otra parte de la ceremonia. El tiempo también es significativo en esta canción. Gregorio aumenta la velocidad de la mayor pulsación a 186 pulsaciones por minuto. Las frases (el fraseo), es un retorno a los modelos familiares, en donde cada frase comprende 4 "compases" de 3 pulsaciones. Este modelo estable puede servir para equilibrar el cambio en el tiempo, compás límite de variación.

## REINCORPORACION

Al igual que la separación, la reincorporación es un proceso de tres fases y al igual que la separación se realiza sin disfrutar de la música. Formalmente, ésta es la inversa de la etapa de separación. La reincorporación empieza con el acto de dormir. El asistente de Gregorio estimula a cada uno a que duerma, diciéndoles que han visto suficiente y que ahora tienen que descansar.

Analíticamente se puede considerar que el acto de dormir conduzca a la persona, del contacto sobrenatural hacia la sociedad no-ordinaria representada por el pequeño grupo formado en la selva.

Los comentarios y el humo de cigarro producidos en la mañana por Gregorio, parecían ser una actividad informal y voluntaria. La partida y la caminata de regreso por la selva llevan a cabo la segunda fase de la reincorporación a la sociedad ordinaria.

La misma dieta que se hacía antes del ritual es la que se repite 24 horas después de él. El final de la dieta significa la fase final de la reincorporación.

## DISCUSION

No cabe duda que la relación entre la música y el ritual, son complejos y de múltiples facetas. La música no es simplemente un aditamento sino que está íntimamente vinculada en todo el aspecto ritual. Una importante "significación" se encuentra en la provisión de guías auditivas frecuentes y familiares y en los puntos de contacto para los participantes desorientados en la experiencia alucinógena. Este propósito se lleva a cabo rítmicamente por el constante ruido del manojo de hojas y temáticamente por la repetición de los temas B en las primeras fases de las estructuras musicales más complejas, y más tarde por la repetición de temas individuales de larga duración.

Además la música tiene funciones específicas con respecto a algunas fases particulares del ritual. La "brecha" establecida para la curación y el contacto con los espíritus son funciones de la música. La tendencia ascendente de los tonos básicos (ver fig. 1) parecen estar directamente asociados con los contactos espirituales de Gregorio y ambos producen y simbolizan tales contactos. El rol de la música en este caso puede ser decisiva con respecto al logro de lo que parece ser un estado de trance. El esquema 1, muestra la distribución de otras características de la música a lo largo del ritual. Del análisis de estos datos, los siguientes ambientes mostraron ser de una significación particular con respecto a su influencia en las prácticas musicales:

1. Las modalidades pentatónicas y hexatónicas se asociaban con la mayor parte del ritual. Las modalidades cromáticas y de 7 tonos

FIGURA 1

DIAGRAMA DE TONOS BASICOS

| SEPARACION | TRANSICION | | | | | | REINCORPORACION |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | PRIMERA COPA | | | SEGUNDA COPA | | | |
| | Llamado a los espíritus. | El canto de cura | Llamado a los espíritus. | Llamando a los espíritus. | Ruidos de medianoche R. | La "Entrada". | |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | Canto del Asistente | | | | | |
| | | | | | | | |

brevemente
(5)

se asociaban con la experiencia final de Gregorio en el estado de trance o posesión.

2. La variación vocal normal se asociaba con la primera copa entera de ayahuasca excepto por una gota durante la fase de la curación (ver apéndice Nº 2 para las variaciones). La tendencia ascendente hacia el falsete está asociada con el estado de trance o posesión de Gregorio y puede "significar" una inversión del comportamiento normal.

3. En términos de orden formal temático, está marcada la tendencia de formas más sencillas de predominar en la medida que aumenta la intensidad de la experiencia alucinógena.

   Las formas de 3 partes son características de la música solamente después de la fase de curación.

4. El triple compás se asocia sólo con el trance o posesión.

5. La baja intensidad (del volumen) sólo se asocia con la curación y la bendición del ayahuasca.

6. La ausencia del manojo de hojas está asociada con la cura (o con la ausencia física del chamán). De las muchas otras características de la música que son peculiares a los cantos de la cura, quizás la más importante de mencionar es la reducción general de complejidad estructural y contextual y la reducción en la variación del tono.

7. El silbido sólo está asociado con la bendición del ayahuasca antes de ser ingerido por los participantes. Puesto que el silbido es el modo por el cual lo sobrenatural se comunica con lo mundano, es apropiado iniciar contactos con lo sobrenatural con silbidos.

Los puntos expuestos anteriormente parecen apoyar la afirmación de que la música es una parte íntima de la estructura del ritual, tanto influenciándolo como siendo influenciado por ella. No es estrictamente exacto entonces, suponer que la música sea una especie de añadido auditivo, periférico a los aspectos principales del ritual o incluso que actúe principalmente como una guía psicológica

necesaria que proporciona puntos de amarre para que los participantes sean conscientes en el ritual alucinógeno. Si bien el apoyo psicológico y las funciones de guía son importantes, lo sería igualmente el rol de la música que funcionando metafísica y activamente refleja, simboliza y crea los contrastes dramáticos adecuados mientras que posiblemente induce a un comportamiento activo de tipo trance en el chamán.

## TRANSICION

Diagrama 1

SEPARACION

| | | Transición menor | La Primera copa | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Distribución de elementos musicales | 1ª Fase 2ª Fase 3ª Fase | | Llamada a los espíritus | El canto de cura | Llamada a los espíritus |
| Distribución formal de material temático (grupos de frases) | ----- | -------- | 1. ABC<br>2. ABCBCB | 4. ABACACB<br>3. AB | 5. A (sin forma) |
| Ruidos | | Presente | 1. Presente<br>2. Presente<br>3. Presente | 4. Ausente | 5. Presente<br>6. Presente |
| Silbidos | | Presente | 1. Ausente<br>2. Ausente<br>3. Ausente | 4. Ausente | 5. Ausente<br>6. Ausente |
| Música vocal | | Presente | 1. Presente<br>2. Presente<br>3. Presente | 4. Presente | 5. Presente<br>6. Presente |
| Intensidad vocal (volumen) | | Sonido medio débil | 1. Sonidos medio<br>2. Sonido fuerte<br>3. Sonido fuerte | 4. Suave | 5. Sonido medio<br>6. Sonido fuerte |
| Modo | | -------- | 1.6 tono<br>2.5 tono<br>3.6 tono | 4.5 tono | 5.5 Sentonado<br>6.5 entonado |
| Rango de notas en la escala | | Sin melodía | 1.14 semitonos<br>2.17 semitonos<br>3.15 semitonos | 4.12 semitonos | 5.17 semitonos<br>6.19 semitonos |
| Número de pulsaciones en casa compás | | -------- | 1.5 pulsaciones<br>2.4 pulsaciones<br>3. sin medida | 4. Sin medida | 5.5 pulsaciones<br>6.5 y 6 pulsaciones |
| b.p.m. | | | 1. 120 bpm<br>2. 120 bpm<br>3. 120 bpm | 4.68 bpm | 5.116 bpm<br>6. 116 bpm |

REINCORPORACION

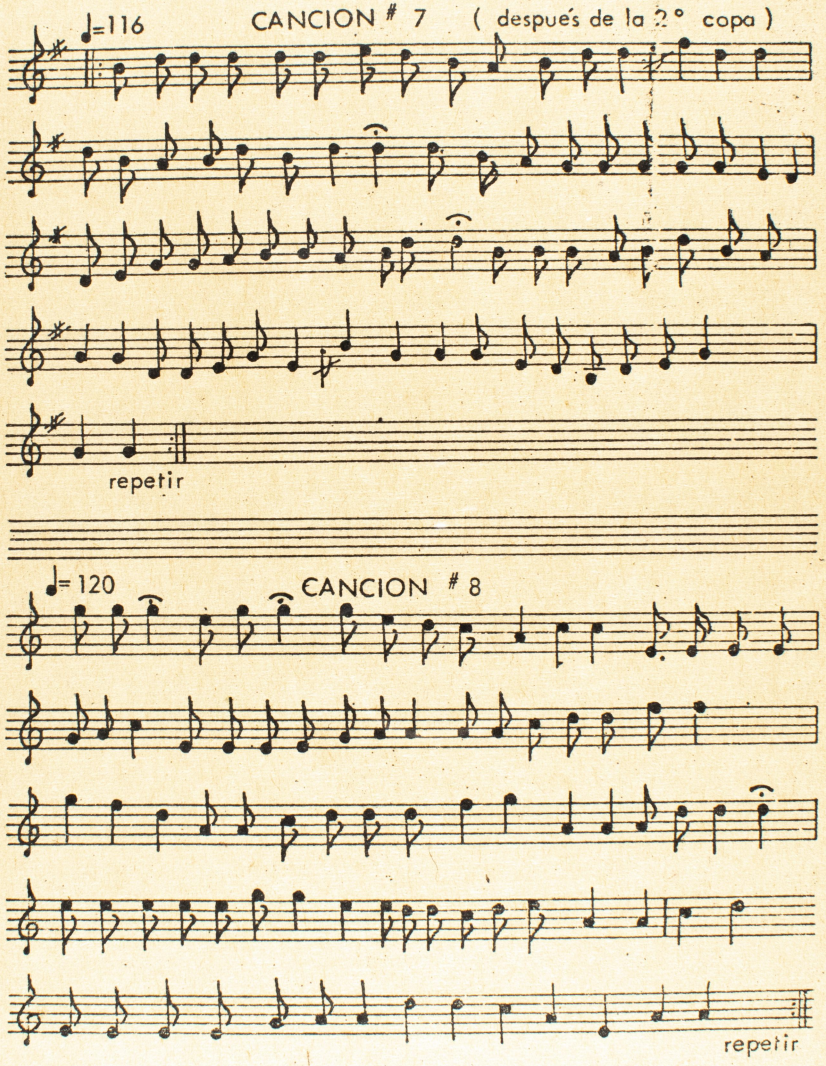
| La Segunda Copa (Coda) | | | |
|---|---|---|---|
| Llamada a los espíritus canto de "cura" de Gregorio | Paseo de Medianoche | La "Entrada". (Gregorio) está poseido o en trance) | 1ª Fase 2ª Fase 3ª Fase |
| 7. Sin forma<br>8. Sin forma<br>9. ABB'B" etc. | -------- | 10. ABB'B" etc.<br>11. ABB'B" etc.<br>12. AB | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 7. Presente<br>8. Presente<br>9. Presente | Ausente | 10. Presente<br>11. Presente<br>12. Presente | |
| 7. Ausente<br>8. Ausente<br>9. Ausente | Ausente | 10. Ausente<br>11. Ausente<br>12. Ausente | |
| 7. Presente<br>8. Presente<br>9. Presente | Ausente | 10. Presente<br>11. Presente (canto en falsete)<br>12. Presente (canto en falsete) | |
| 7. medio fuerte<br>8. medio fuerte<br>9. medio fuerte | -------- | 10. sonido medio fuerte<br>11. sonido medio fuerte<br>12. fuerte | |
| 7.6 entonado<br>8.6 entonado<br>9.7 entonado | | 10.5 entonado<br>11.8 entonado (cromático)<br>12.5 entonado | |
| 7.18 semitonos<br>8.15 semitonos<br>9.12 semitonos | ------- | 10.15 semitonos<br>11.17 semitonos<br>12.15 semitonos | |
| 7. variable<br>8. variable<br>9. variable | -------- | 10.7 pulsaciones<br>11.4 y 3 pulsaciones<br>12.3 pulsaciones | |
| 7. 116 bpm<br>8. 120 bpm<br>9. 120 bpm | -------- | 10. 116 bpm.<br>11. 120 bpm.<br>12. 186 bpm. | |


APENDICE Nº 1
CANCION # 1
♩=120 (a)
(b)
(c)
CANCION # 2
♩=120 (a)
(b)
(c)
(b)
(c)
(b) 3 tiempos
repetir


CANCION # 3 ( Canción del asistente )
repetir
♩=68(a)
CANCION # 4 ( Canción de cura )
(b)
(b')
(a')
(c)
Repetir (a) (c) (b) (b')


♩=116 (a)
CANCION # 5
Sólo dos veces
♩=116 (a)
CANCION # 6
(b)
Ejemplo de variación de # 6 (b)
Ejemplo de variación de # 6 (a)


♩=116
CANCION # 7
( después de la 2° copa )
repetir
♩= 120
CANCION # 8
repetir


(b)
repetir
♩=126 (a)
CANCION # 10
(a'+ b')
repetir
♩=120 (a) CANCION # 11 ( Gregorio está aparentemente poseído )
(b)
(b')

CANCION # 11 ( continuación )




CANCION # 12 ( continúa la posesión )




↑ = higher than pitch shown
↓ = lower than pitch shown
¦ = possible bar line if metered
(a) = phrase identification

# APENDICE N° 2

Notas utilizadas en las canciones RANGE 𝅗𝅥 =tono familiar



## APENDICE 3

### EL CONTEXTO CULTURAL

La ceremonia del ayahuasca descrita aquí, no tiene un enlace étnico bien definido. Mientras que, por un lado, la madre del chamán Gregorio es de origen Cocamilla, por otro lado, tiene un apellido paterno que se encuentra por primera vez en documentos históricos relacionados con el pueblo de Balsapuerto. Se conoce la ceremonia del ayahuasca en casi toda la Cuenca del Alto Amazonas, y cada grupo étnico nativo que la practica, tiene ciertos refinamientos y variaciones, las cuales la hacen propia. En el área de Lagunas, el ambiente para el ritual descrito aquí, se encuentran muchos Cocamillas rurales y semi-urbanos cuyos chamanes practican el ritual sustancialmente diferente a la manera como lo hace Gregorio. Ellos entran en un estado de trance poco después de tomar la droga y son poseídos o "incorporados" por espíritus inmediatamente después de haber entrado en trance. Curan tragándose humo hasta vomitar una hilera de mocos, luego lo absorben de nuevo en la boca y proceden a chupar del cuerpo del paciente el objeto maligno que ha causado la enfermedad. También curan con masajes, algunas veces antes de chuparle para sacarle los objetos mágicos. En este esfuerzo los espíritus los ayudan, tanto los espíritus de chamanes difuntos como los espíritus del bosque o del agua. Los chamanes Cocamilla generalmente cantan en la lengua Cocama. Su tradición musical para el ritual del ayahuasca y para las curas en general es con un tipo de canción llamada *Icaro*, (término que se encuentra en diversas partes del Alto Amazonas). El prestigio de un chamán depende en parte del número y la calidad de sus *Icaros*.

Gregorio es un chamán que cura con ayahuasca, que vive en Barrio Puerto, uno de los tres barrios de Lagunas. Gregorio es un chamán autodidacta ampliamente conocido en la región. No es natural de Lagunas. Como la mayoría de los residentes de Barrio Puerto, ha emigrado a Lagunas en los últimos diez años.

En Lagunas, la ceremonia de cura con ayahuasca se concibe como una práctica médica que tiene un propósito específico, el alivio de la enfermedad, ya sea mental o físico. Esta cura se logra por la

ayuda del mundo de los espíritus y por el uso de ciertas sustancias narcóticas y alucinógenas, tales como el ayahuasca, el tabaco y el toé (de la especie datura), algunas de las cuales se consideran como eficaces por sí mismas, y que a la vez proporcionan acceso a estados de realidad no-ordinaria. La cosmología que le da sentido a la ceremonia de la curación, se basa en creencias de una variedad formidable de espíritus, incluyendo varios espíritus del agua y de la selva. La selva especialmente, es fuente de muchos espíritus peligrosos. Además de estos espíritus de lugares, existen otros espíritus poderosos para cada tipo de planta y animal. Abundan los demonios, concebidos con cuerpos materiales. Las personas difuntas liberan espíritus que pueden ser peligrosos y frecuentemente permanecen alrededor del lugar en que murieron por algún tiempo, haciendo la vida terrible e incierta para los vivos. Espíritus de toda clase con frecuencia se hacen notar mediante un silbido, lo cual adquiere así un significado mágico especial como medio de comunicación entre el mundo espiritual y el mundano.

Dentro del contexto cultural la creencia en multitudes de espíritus frecuentemente malignos, hechiceros y vecinos de mala voluntad, se piensa que la enfermedad tiene causas complejas sobrenaturales y naturales. La visión de una persona difunta puede producir enfermedad en los niños, tanto como el pasar demasiado cerca de los cementerios o tener contacto con ciertos animales tales como el lagarto (o caimán), el sapo. Los niños pueden caer enfermos inclusive si han tenido un contacto indirecto con semejantes fuerzas peligrosas generalmente se denomina *Cutipa* y se distingue de la otra forma principal de enfermedades en el sistema local de creencias: mal de gente, que tiene su origen en fuerzas más bien impersonales que personales. El mal de gente originado por desavenencias dentro del sistema social, se transmite por alguien que desea que otra persona se enferme a través de un hechizo a la víctima. Este tipo de enfermedad se concibe como un dardo (*el yachay*), el cual el hechicero lanza para clavarse en la víctima. Solamente otro chamán puede removerlo y generalmente lo quita chupando. Algunas enfermedades como mordedura de serpiente, mal de ojo, susto y otras (cf. Dobkin de Ríos, 1970, 1972, 1973) se cree que siempre son causadas por fuerzas sobrenaturales.

Sin embargo, una técnica marcadamente pragmática caracteriza la relación del Laguniño a la enfermedad. La mayoría de las personas están prestas a recibir tratamiento médico occidental para ciertos tipos de enfermedades, aunque crean que tengan causas sobrenaturales. Cuando la ayuda médica "moderna" no está presente o no es efectiva, o simplemente no se utiliza, consultan con el curandero nativo, especialmente en el caso de los niños.

Los chamanes se pueden dividir en 2 grandes clases: los que usan el ayahuasca y los que no la usan. Los informantes no se ponen de acuerdo en decir qué tipo de chamán es el más poderoso – eso depende del tipo al que uno consulta– sin embargo todos coinciden en que se le conoce a un chamán en que él o ella puede "incorporar" (hacer encarnar) es decir, actuar como receptáculo para los espíritus que ayudan en la curación. Durante el tiempo en que el chamán es poseído por tales espíritus, su propio espíritu abandona su cuerpo y tiene que ser protegido por un *cuidador*. Si no es así le puede matar el *yachay* o el mal que el cuerpo del chamán absorbe en el acto de chupar, ayudado por el espíritu o los espíritus que se hayan encarnado en su cuerpo. Dicen que el ayahuasca ayuda a una mejor encarnación. También dicen que hace "ver" con mayor facilidad para diagnóstico de quién o qué cosa causa la enfermedad. Los seguidores de la tesis que afirma que el que no es ayahuasquero es un curandero más poderoso, dicen que éste puede hacer las mismas cosas pero sin necesidad de ayuda. A cualquier curandero que "incorpora" (hace encarnar a los espíritus) se le puede llamar por diversos nombres, como por ejemplo: vegetalista, curandero, médico, brujo, hechicero o banco. Los nombres se refieren a aspectos de su conducta de roles y no a una jerarquía bien definida basada en tiempo de entrenamiento o algún otro criterio cuantitativo. Los tres primeros términos se refieren al rol del chamán como curandero; los dos siguientes a su rol de malhechor, y el último a su papel de "medium" con el mundo de los espíritus. El banco literalmente quiere decir el lugar donde él se sienta, y simboliza su posición más alta como intermediario entre el mundo de los espíritus y el mundo ordinario. Es el rol que se tiende a enfatizar en el ritual del ayahuasca. Sin embargo, cualquier chamán puede combinar todos o varios de estos roles en una sola persona. En cuanto a la opinión pública, piensan que algunos tienen "un cierto genio" para su trabajo, mientras que a otros solamente les consultan los miembros de su familia

extensa local. Los chamanes que tienen la reputación de curanderos "fuertes" pueden cobrar precios impresionantes; yo he visto casos en que han cobrado hasta 3,000 soles por noche de curación (más o menos $ 26). Gregorio dice que cobra bastante barato a sus clientes, pero he oído de otras fuentes que a veces cobra 1,500 soles por una sesión de 2 noches.

Finalmente, para poner al chamán ayahuasquero en un contexto más amplio, debe notarse que es una variante de los chamanes de tabaqueros que se hallan por toda la Hoya del Amazonas (ef. Wagley, 1943, para la descripción clásica), pues sopla el humo de tabaco, da masajes y chupa para extraer objetos mágicos del cuerpo; lo mismo usa alucinógenos ingeridos para "ver" el origen de la enfermedad. Además el método de este particular rito de curación descrito en el texto de este artículo, tiene muchas semejanzas a los de la Cuenca del Alto Amazonas. Vichers (1975) ha descrito el ritual de cura con el ayahuasca como practicado por los indígenas Siona-Secoya del río Aguarico en el Ecuador. El ritual tiene ciertas diferencias algo llamativas de la forma que toma en el ambiente de Lagunas.

En Lagunas el ritual es mucho más individualizado y menos comunal. El rol de asesor del chamán en sugerir y luego interpretar los sueños es menos importante en Lagunas, y el rol del chamán de protector e intercesor con lo sobrenatural se enfatiza, así como su capacidad y poder personal. Los chamanes en el barrio de migrantes de Lagunas frecuentemente tienen que estar en competencia para la clientela puesto que cada vez con más frecuencia tienen que atender a poblaciones urbanas o semiurbanas que están aumentando rápidamente en número.

Dobkin de Ríos ha descrito la ceremonia de cura con ayahuasca en Iquitos entre los habitantes urbanos de barrios pobres. La cosmología de los ribereños que ella describe es muy similar a la (situación) de Lagunas. El ritual ha adquirido muchas contribuciones interesantes en el ambiente altamente urbanizado de Iquitos. Hay más énfasis, en las enfermedades causadas por personas que le desean mal a otro, más que en causas más impersonales, como la "*cutipa*". El lugar elegido para el ritual parece ser algo ad hoc y es

un lugar al borde de la ciudad más bien que muy adentro de la selva, como es el caso del ritual descrito aquí. La música usada es toda a base de silbidos, más bien que silbidos combinados con cantos (Katz y Dobkin de Ríos, 1971). Se dice que los cantos usados son tradicionales y fielmente aprendidos, mientras que Gregorio sostiene haber inventado todas sus propias canciones.

(Traducción del inglés: T. Van Ronzelen – J. Regan).

# NAPURUNA UYACHISA TAKINA

temas

*Juan Marcos Mercier, ofm.*

TULUMBU

Waska kuyuchipi, shimi ukupi uyarin



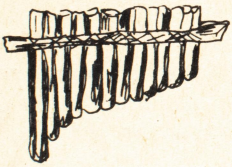


**PINGULLO**
**PUKURIN**

SUNI FULAWATU: PUKURIN



SHILINGATU (TAMBURU): pukurin.



HULAWATU: PUKURIN



YAWATI KARA: mapata kakurin

PURU: PUKURIN







## MUSICA NAPU

A la gente Napuruna le gusta tocar instrumentos. Suelen celebrar los acontecimientos festivos y religiosos con música de pinkullu (pijuano), shilingatu (rondadora), ritmado por varias cajas (tamborcito). Hace poco todavía mientras el pijuanero entonaba, su misma esposa le acompañaba cantando. Pero, triste consecuencia del desprecio continuo y sistemático de los blancos, se está perdiendo ésta y otras hermosas costumbres.

Sin embargo, sin ser numerosos, no faltan en cada comunidad cantores que expresan poéticamente sus sentimientos. Han sabido conservar intactos y transmitirnos tonos y letras de melodías muy antiguas. En la intimidad de los tambos o alrededor de las tullpas, el runa sabe cantar a su warmi y ayllu. Si es niño celebra el mundo misterioso de la selva. Si son mamitas o hijas mayores, cantan 'meceando' a los llullitos. Entierran a sus muertos con llantos cantados.

Además, el calor de las 'upiyana' (masateadas) casi todos se atreven a contar su vida, improvisando en ritmo de WAYNU. ¿Cómo explicar la presencia de tonos de waynu en la selva? Se sabe que los Napuruna, siendo selváticos, antes de la Conquista tuvieron influencia inkaíca; el mismo inka Wayna-Kapak llegó hasta las cabeceras del río Napo (1513?). No logró conquistar esas tierras, pero si establecer relaciones de amistad, llevándose a 8 caciques y 30 selváticos a Quito y hasta Cusco para que aprendieran el idioma inka y otras costumbres.

Aunque al forastero no iniciado los ritmos indígenas pueden parecer monótonos y hasta obsesivos, ellos, justamente por ser repetitivos y meditativos, crean un ambiente favorable a la expresión comunitaria o individual de sentimientos.

La interpretación de los cantos que he recogido (en 'Takipashunchi' o 'Yayama Taki') no resulta siempre fácil, porque generalmente se trata de alegorías o símbolos. Mientras se habla de animales, plantas y cosas de la naturaleza se esta pensando en personas. Pero si nuestra mirada es serena, encontramos ahí a una humanidad distinta, profunda y encantadora, que vive en simbiosis con la selva y en comunión con el cosmos.

Los instrumentos típicos de los Napu son:
-el PINKULLU o pijuano hecho de un hueso de gavilán o cóndor.
-el SHILINKATU, una especie de flauta de Pan o rondador pequeño formado de 12 canas.
-la KINA o quena.
-el FULAWATU: una quena transversal (de bambú o carrizo)
-la KAHA o tamborcito.

Además un arco tendido con soga constituye el instrumento **TULUMPU**; se lo hace vibrar utilizando la boca como caja de resonancia.

Para ritmar ciertos bailes se utiliza **maronas** como bastones para golpear el suelo.

Los Sarayaku o Canelos conocían también el violín aguaruna.

Entre las más antiguas melodías están las del FULAWATU y del SHILINKATU que además tienen la ventaja de haber conservado las antiguas palabras correspondientes. Estas se refieren al año indígena, a las estrellas, al ambiente selvático, a los antepasados, a la historia guerrera de la tribu, a la vida social y amorosa.

Los tonos de PIJUANO se soplan para acompañar la celebración del culto ('wayrachina' dar gloria al Dios YAYA) y de las etapas de la vida ('shutichina' imposición del nombre; 'markana' alianza; 'hapichina' matrimonio; 'tupana' encuentros entre familiares; 'lapa' baile en honor a la bebida festiva.)

Los WAYNU son canciones improvisadas siempre, que expresan sentimientos personales. En ellos se hacen confidencias sobre la vida familiar o amorosa, se relatan acontecimientos de la existencia, se descarga la emotividad, revelando conflictos con la sociedad o con alguien de la comunidad.

Los IKARANA son súplicas para conseguir algo por medio de un Espíritu, para alejar los seres maléficos, para lograr fuerza contra los enemigos, para atraer la compasión de una divinidad protectora. También con estos cantos se pretende conseguir un 'suplemento de alma' o apropiarse de una nueva vida. En esta perspectiva se cree que los adultos sanos tienen un potencial vital enorme, que se concretiza en la posesión de varias 'almas', mientras el enfermo y el niño tendrán menos. La tradición nativa enseña que quien alcanza la protección de uno de estos espíritus de la naturaleza se transforma en un familiar del mismo y puede llegar a identificarse con el (Sacha Kuraka, Puma Kuraka, Ingaru, etc).

Los ritos y LLANTOS de entierro tienen como fin enseñar el

camino del HAWA PACHA, el mundo de Yaya a los difuntos para que no anden rondando cerca de la casa causando nuevas desgracias.

Otros ritmos como el de las hojas que sirven para las curaciones y purificaciones nos hacen entrar en vibraciones y nos facilitan el contacto con todo un mundo espiritual.



# CANTOS DEL ESPIRITU: MISTICISMO INDIGENA EN LOS TROPICOS SUDAMERICANOS

temas

*Fernando Santos Granero*
Centro de Investigación Antropológica
de la Amazonía Peruana

DESDE épocas tempranas de la Conquista los pueblos indígenas de la amazonía fueron considerados por los europeos como pueblos "sin ley, ni rey, ni policía" y, lo que a sus ojos resultaba aún peor, como pueblos "sin dios, ni religión". Para los españoles del siglo XVI, miembros activos de una iglesia estructurada, jerárquica e influyente en todos los aspectos de la vida social, la ausencia entre los indígenas de un cuerpo estable de sacerdotes, de una doctrina unificada, y de formas institucionalizadas de culto era equivalente a una carencia de religión. Esta vieja confusión entre religión e iglesia habría de perpetuar hasta bien entrado el siglo XX el prejuicio de que los indígenas amazónicos no tenían religión. Así, el historiador franciscano Bernardino Izaguirre, cuya obra se publicó entre 1922 y 1927, seguía afirmando que los indígenas amazónicos peruanos apenas si tenían algunas ideas vagas y confusas acerca de un dios creador y una vida en el más allá, y que estas ideas primitivas apenas si podían llamarse religión. El creciente número de estudios detallados acerca de la religiosidad amazónica ha ido disipando, aunque aún no del todo, estos prejuicios, a la par que revelando el riquísimo mundo de ideas, emociones y prácticas religiosas de estos pueblos. Esta ponencia tiene como objetivo el contribuir a profundizar este conocimiento en el campo de la espiritualidad y el misticismo indígena tal como éstos se expresan a través de sus cantos sagrados.

La mística, entendida como el conjunto de las prácticas y de las doctrinas que expresan los conocimientos que resultan de la unión inefable del alma humana con la divinidad, es una forma de religiosidad que ha sido asociada, por lo general, a las grandes civilizaciones o a las grandes religiones en donde encuentra expresión teológica: el taoísmo en la China, la Upanishadas y las diversas vertientes del yoga en la India, el sufismo y el misticismo arabo-andaluz en el Islam, la Cábala en el Judaísmo, o los escritos de Agustín de

Hipona que habrían de tener gran influencia en la mística medioeval cristiana. Es poco, sin embargo, lo que se conoce de las prácticas espirituales y contemplativas en sociedades ágrafas, en donde la mística no asume la forma de una doctrina fija, y a lo más se expresa como un conjunto de ideas muy flexibles que da cabida a un amplio rango de experiencias individuales transmitidas de forma oral.

Las prácticas místicas pueden ser concebidas como una búsqueda interior, un 'camino espiritual' que el místico debe recorrer para acceder a la divinidad o al ámbito de lo divino. Este camino se realiza, por lo general, en tres etapas que coinciden con las etapas que Van Gennep definiera como características de los 'ritos de pasaje': las fases de separación, aislamiento e incorporación. En la primera fase el que va a ser iniciado es separado de la colectividad dejando trás de sí los símbolos de su anterior status y existencia. En la fase intermedia el individuo es confinado y aislado de la colectividad; se encuentra en una etapa liminal en la que no participa de la vida cotidiana de la colectividad, pero en la que va acumulando nuevos poderes y conocimientos. En la etapa final el individuo es reincorporado plenamente a la colectividad con un nuevo status y, frecuentemente, una nueva identidad. Todo rito de pasaje expresa en forma simbólica la muerte y resurrección de los iniciados, quienes tras el ritual nacen como hombres o mujeres nuevos. En las páginas siguientes analizaré las prácticas místicas de los indígenas amazónicos como si fueran ritos de pasaje que expresan no el tránsito de un status social a otro, sino de un estado espiritual a otro.

## EN BUSCA DE UN ALMA-VISION

Toda búsqueda mística se basa en un intento de trascender la realidad visible, la realidad de los sentidos, para acceder a la esfera sagrada normalmente invisible e inaccesible para los no iniciados. Para lograr dicho objetivo los místicos asumen una actitud contemplativa y de recogimiento interior que va acompañada de un conjunto de prácticas ascéticas. Con ello se busca mortificar los sentidos utilizados cotidianamente para conocer y re-conocer la realidad visible, de modo de potenciar otros sentidos, normalmente no usados, que permitan entrar en contacto con lo sagrado.

Trascendencia de la realidad visible y mortificación de los sentidos son elementos claves del misticismo indígena amazónico.

Entre los Shuar (Ecuador, familia lingüística Jíbaro), para los cuales la expresión máxima del ideal de masculinidad son los valores asociados a la actividad guerrera, la búsqueda mística de un alma-visión **arutam** que lo haga invulnerable a los ataques naturales y sobrenaturales de sus enemigos es una experiencia por la cual todo hombre que se precie debe pasar (Harner 1973: 135). Para ello el joven Shuar se dirige en peregrinaje a la cascada más próxima a su localidad, lugar sagrado donde moran las almas **arutam**. Por lo general lo acompaña su padre. Allí, separado de su grupo de residencia y en la soledad de la cascada, emprende una serie de prácticas ascéticas con el fin de purificarse y obtener una visión. Las mismas incluyen ayunos, baños rituales y la toma de una bebida hecha de hojas verdes de tabaco remojadas en agua. El que está en busca de una visión se baña desnudo, pasando una y otra vez debajo del agua que cae de lo alto. Temblando de frío y apoyado en un bastón mágico, el iniciado canta ininterrumpidamente. En el siguiente canto un joven Shuar expresa su esperanza de obtener una visión, o encuentro con el espíritu de un ancestro, que culmine en la adquisición de un alma **arutam**:

> Yo me dirijo al lugar de la gran cascada,
> la que emerge allí donde los cerros se tornan piedra.
> Esta cascada me conferirá fuerza y poder.
>
> Espero que en este largo viaje
> podré tener un encuentro
> que me asegure una muy larga vida.
>
> (Harner 1973: 134)

El período de mortificación de los sentidos, sobrellevado en la soledad de la selva, puede durar varios días hasta que el joven reciba una visión. Si al quinto día esto no ha sucedido, el acompañante del joven prepara una poción de **maikua** (Datura sp.) que este último ha de beber. El uso de plantas alucinógenas es considerado por gran parte de los indígenas amazónicos como uno de los medios sagrados que permiten trascender las fronteras de lo real-cotidiano para acceder a la esfera de lo real-extraordinario. Dado que se concibe que las esencias incorpóreas de estas plantas (su 'alma', 'dueño', o 'madre') son poderosas y sagradas, e intervienen activamente en la búsqueda espiritual del que las ingiere, su uso puede ser con-

siderado como parte integral de las prácticas ascéticas que caracterizan al misticismo indígena. Esto es así, ya que si bien el consumo de estas plantas es estimulante debido a sus efectos psicotrópicos, los sentidos inmediatos se adormecen y el nivel de percepción es cualitativamente diferente al del estado normal de vigilia. Esta mortificación de los sentidos para lograr una percepción más directa y aguda del mundo de lo invisible es expresada con precisión por **Atamaint**, un poderoso shamán Shuar:

> "Durante el trance no vemos como solemos ver durante los sueños. Durante el trance se ven de frente las cosas como son en la realidad. Las cosas invisibles que no se pueden ver con los sentidos, se ven durante el trance. Las vemos aunque estemos con los ojos cerrados" (Pellizzaro 1978: 73)

El joven Shuar que busca una visión debe consumir la poción de Datura solo, ya que se considera que la visión **arutam** no se presentará ante alguien que tuviera miedo de penetrar sin compañía al mundo de lo normalmente invisible (Harner 1973: 138). Su acompañante debe permanecer sobrio procurando proteger al joven de los peligros que le puedan acaecer debido a la agitación temporal que le sobreviene trás ingerir la pocima. Trás esta fase de enervamiento el joven cae en un profundo sopor. Al despertarse del mismo a medianoche, y si se le ha concedido la gracia de una visión, el joven sentirá que la tierra tiembla, el cielo está completamente oscuro, y el viento sopla con fuerza derribando a los árboles entre truenos y relámpagos (ibidem 138). En medio de este fragor de los elementos se le aparece una visión **arutam** bajo la apariencia de dos enormes animales, generalmente una pareja de jaguares o de anacondas luchando entre sí, o bajo la forma de una cabeza humana o una bola de fuego que se acercan rodando. Cuando una de estas apariciones se aproxima al joven, éste debe, superando el pavor que le producen, correr hacia ella y tocarla (ibidem 138). Inmediatamente después de efectuarse esta unión con la aparición **arutam**, que representa el punto culminante de la experiencia espiritual Shuar y que tiene muchas de las características del éxtasis de los místicos cristianos, la aparición desaparece en medio de una estruendosa explosión.

El joven regresa, entonces, a su casa sin decirle a nadie lo que ha visto. La primera noche trás su regreso duerme solo; en sus

sueños se le aparece el alma de la visión **arutam** que ha tocado bajo la forma de un anciano guerrero: Este le dice: "Yo soy tu ancestro. Así como yo he vivido largamente, así lo harás tú. Así como yo he matado muchas veces, así lo harás tú" (ibidem 138-139). Con estas palabras el anciano desaparece y su alma se aloja dentro del pecho del joven buscador de visiones. Es así que el joven adquiere un alma **arutam**, además del alma con la que ha nacido (**nékas wakanï**). Esta nueva alma, que sólo los hombres pueden adquirir, lo hará invulnerable a la muerte por medios violentos o por enfermedad. La comunión absoluta con el alma de un ancestro es indispensable para el hombre Shuar, cuyo máximo orgullo es su desempeño como un guerrero valeroso en una sociedad que le atribuye un extraordinario valor al acto de la guerra. Como resultado de su experiencia extática –y aquí me refiero al éxtasis en sus dos acepciones de "arrebato en el que desaparecen todas las representaciones externas e internas y el sujeto se encuentra embargado por la visión de algo maravilloso que lo sobrecoge y le llena de emoción extrema" y "estado cuando la persona que cae en él cree identificarse con lo absoluto"– el joven Shuar siente un flujo de poder que penetra su cuerpo. Se considera que este poder, conocido bajo el término Shuar de **kakarma**, incrementa las capacidades mentales y físicas del individuo e impide que el poseedor del alma **arutam** cometa en lo futuro cualquier tipo de actos inmorales o deshonorables. Este aspecto 'moralizante' de la unión extática, por el cual el iniciado se purifica y ennoblece, parece ser un elemento estructural de las prácticas místicas en general, y es fundamental para entender por qué se atribuye a los iniciados la capacidad moral para convertirse en modelos de vida, en depositarios de los valores más preciados de su cultura y, eventualmente, en guías espirituales y políticos de sus pueblos.

## VIAJES ASTRALES, EXTASIS, Y LUZ DIVINA

Si hay algo que distingue al misticismo indígena amazónico de otros tipos de experiencia y saber religiosos es su particular forma de concebir la 'realidad' y lo 'real'. Así, en la ideología shamánica no sólo se distinguen entre lo sagrado y lo profano, sino que se percibe la 'realidad' como un agregado de diversas realidades, algunas visibles y otras no. Dentro de esta concepción no existe, como para la tradición occidental, una realidad única y unificada basada en lo material y en lo visible, sino una multiplicidad de 'mundos' o pla-

nos de existencia tanto o más reales que el mundo concreto e inmediato que puede ser aprehendido a través de los sentidos. Los Yagua (Perú, familia lingüística Peva-Yagua) expresan esta distinción mediante el uso de dos términos: **metiarenemu**, "lo que veo estando sano", y **atituyanemu remu**, "lo que veo en visión" (Chaumeil 1979: 39). El primer término hace referencia a los aspectos 'ordinarios' de la realidad; el segundo a los aspectos 'extraordinarios' (o fuera de lo ordinario) que se ven bajo los efectos de los alucinógenos.

La teoría del universo que distingue entre una realidad tangible y una diversidad de realidades no tangibles tiene su paralelo en la teoría indígena del ser que distingue entre el cuerpo, o la manifestación material del ser, y una variedad de entidades inmateriales o 'almas'. Así como para los indígenas amazónicos la verdadera esencia de la realidad radica en aquello que no se ve a simple vista, la verdadera esencia del ser esta constituida por una de estas entidades espirituales. Así, entre los Amuesha (Perú, familia lingüística Arawak) el cuerpo es como una cushma (túnica tradicional que usan hombres y mujeres) que recubre la esencia del ser. Esta última está compuesta por dos entidades incorpóreas: **yechoyeshem**, "nuestra sombra", y **yecamquem**, "nuestra alma". "Nuestra alma" tiene a su vez dos manifestaciones: una que gusta de vagar por éste y otros mundos durante el sueño, y otra que permanece como un homúnculo en las pupilas del durmiente (Santos 1984: 8-9). Una idea similar es compartida por los Machiguenga, otra etnía Arawak de la amazonía peruana, para quienes el cuerpo es tan sólo el "vestido del alma" (Baer 1979: 104). La concepción amazónica que establece que una o todas las almas del individuo tienen la capacidad para desprenderse temporalmente del cuerpo, difiere de la teología cristiana, que entiende que el alma sólo puede desligarse del cuerpo después de la muerte. Es esta concepción indígena la que presta fundamento teórico a la noción de "viaje astral" a otros mundos.

Gracias a esta particular concepción del ser y de su esencia espiritual, los indígenas amazónicos consideran que es posible viajar a otros mundos no visibles durante los sueños no intencionados. Sin embargo, sólo los shamanes debidamente entrenados pueden voluntariamente dirigir su alma a mundos extraordinarios específicos y, lo que es más importante, sortear los peligros sobrenaturales que ello implica. El canto Machiguenga que transcribimos a continuación es un claro exponente de las experiencias místicas por las que pasa el

shamán en sus viajes astrales. Para los Machiguenga las fuerzas sobrenaturales se dividen en dos campos: el de las divinidades **taso'rintsi** y los espíritus **saanka'riite**, benéficos para el ser humano; y el de los espíritus maléficos **kama'garini** que le son adversos (Baer 1979: 107-109). Los primeros son los 'dueños' o 'madres' (**i'nato**) de diversas especies animales y vegetales, y a ellos acude el candidato a shamán para obtener espíritus protectores (**ine'tsane**) y espíritus auxiliares (**isere'pito**) (ibidem 106). Los **imaren'take**, o cantos shamánicos Machiguenga, le son transmitidos al shamán (**seripi'gari**) por estos espíritus. Cuando el **seripi'gari** entona uno de sus cantos, después de haber consumido su pócima de alucinógenos, atrae no sólo a alguno de sus espíritus protectores, sino a otros espíritus visitantes que lo ayudarán en su labor de curación.

Yo soy hijo
de la madre del toé,
yo soy.

Las flores del toé
son completamente blancas
allí donde vive su madre.
Sus flores
son completamente blancas
allí donde vive su madre.
Su cabeza está cubierta
por una corona;
resplandeciente como la luz
es su túnica.

¡Oh, agua clara y cristalina
donde vive la madre del toé!
Yo, yo estoy viniendo
de donde vive la madre del toé,
donde nada crece.
¡Oh, flores blanquísimas
de **Saaroa**, el lago del toé!
Yo, yo estoy viniendo
de donde vive la madre del toé.

¡Oh, flores blanquísimas!
Un arbusto está allí,

derecho e inmóvil.
Mi túnica
brilla como candela,
sobre mi túnica brilla.
Así es.
Quien dice que no es verdad,
miente:
se embriaga con toé
para engañarlos.

(Baer 1979: 128-129)

A lo largo de una sesión curativa, el shamán Machiguenga vive una experiencia mística que puede ser dividida en las tres fases de las que hemos estado hablando, pero que tiene objetivos diferentes a la experiencia Shuar de búsqueda de un alma-visión **arutam**. El tránsito del alma por las tres fases místicas aparece aquí bajo la forma de un viaje astral, un viaje del alma que se desprende efectiva y no metafóricamente del cuerpo del shamán. La primera fase de separación se caracteriza por una serie de restricciones alimenticias y sexuales, y por el consumo de toé (nombre con que se conoce localmente a las diversas variedades de Datura) en una ceremonia en la que está presente el enfermo, sus familiares más allegados, y un número variable de los miembros del grupo local. Ya en estado de trance el shamán Machiguenga sube y baja varias veces por una escalera situada en medio de su choza y que comunica con la plataforma ubicada debajo del techo. Dicha escalera es la expresión material de la escalera mística que une el mundo visible con los mundos extraordinarios habitados por los espíritus benévolos **saanka'riite** (ibidem 121). Según los Machiguenga, al subir la escalera el shamán viaja en cuerpo y alma a estos mundos. El tema de la escalera mística no es ajena a la tradición cristiana, es así que el Padre Alvarez de Paz, contemporáneo de Santa Rosa, "describe una escalera de catorce peldaños para llegar a la contemplación, y en los dibujos de Santa Rosa son catorce los pasos para llegar al mismo estado" (Zevallos 1988: 39).

La ascención del shamán constituiría la fase de aislamiento, en la que el alma del shamán ya separada de la colectividad, se prepara para entrar en contacto con las fuerzas divinas. Mientras tanto,

su forma humana, que queda aquí en la tierra, es asumida por uno de sus espíritus protectores a quien los asistentes a la ceremonia hacen preguntas sobre su salud y su futuro (ibidem 123). El canto que nos ocupa es de uno de los espíritus protectores del **seripi'gari**, el cual aparece como hijo de la, o las madres del toé. Debido a la transubstanciación que se da entre el shamán y su espíritu protector cuando el primero invoca al segundo a través de su canto, lo que se dice en este último es lo que efectivamente está experimentando el shamán mientras lo entona. Es así que el **seripi'gari** visita **Saaroa**, el lago místico habitado por la madre del toé.

Es allí donde tiene lugar el momento culminante de la tercera fase de la experiencia mística del shamán Machiguenga: la comunión con la divinidad, en este caso la "madre del toé". Esta se le presenta al shamán en su verdadero aspecto: coronada y cubierta con una túnica "resplandeciente como la luz". Esta capacidad de ver las cosas tal como realmente son es sólo posible mediante los vuelos astrales que emprende el shamán. Ello le permite incluso verse a sí mismo como verdaderamente es: cubierto con una túnica que brilla como el fuego. La fuerte luminosidad es en este contexto una manifestación mas del poder místico tanto de las esencias primordiales, como del shamán actuante. La misma asociación entre luz intensa y poder místico se encuentra en muchas de las sociedades amazónicas, como lo demuestra el ejemplo de los Yanomamo (Venezuela, familia lingüística sin clasificar).

Entre éstos la actividad curativa se rige por los mismos principios generales que entre los Machiguenga. Sin embargo, en lugar de emprender un viaje astral los shamanes Yanomamo invocan a sus espíritus auxiliares quienes descienden y se presentan ante ellos. La comunión mística tiene lugar no en un plano celeste, sino en el plano terrestre mismo, auunque en un nivel de relación no perceptible para el no iniciado. Cuando la enfermedad del paciente es grave el shamán a cargo del caso puede convocar a otros especialistas de parcialidades amigas para que lo ayuden en el proceso de curación. En estos casos, y después de haber inhalado **yopo**, una especie de rapé con propiedades alucinógenas, los shamanes actuantes entablan un canto a contrapunto en el que van narrando sus visiones y su propio actuar terapéutico. El siguiente es un fragmento de uno de estos largos cantos:

**Primer shamán**

.....
He tenido temor.
Como un relámpago ha pasado ante mis ojos.
He visto a los espíritus enemigos,
sentados todos en su morada.

Nuestros espíritus, alrededor de sus cabezas,
tienen una corona de puras estrellas.
Escucha, así cantan los **Parimi**;
vienen todos pintados,
y adornados con plumas.
¡**Yai**, no los mires!

Padre, los espíritus pintados y adornados,
han venido y están sentados sobre mi pecho.
**Yai** está muy caliente, no logro arrancarlo.
Agárralo y siente.

**Segundo shamán**

¡Cuidado, cuidado, que no se te escape!
De la enferma he arrancado la piel de **Yai**.
Es esta piel que hace rodar mi mirada.
veo estrías de fuego en el suelo.
Así es, así es...
En las orejas de los espíritus, padre mío,
cuelgan estrellas de sangre.

**Tercer shamán**

Hermosísima, hermosísima
es la corona de los espíritus!

(Cocco 1972: 428-429)

En estas estrofas los shamanes Yanomamo narran cómo sus espíritus auxiliares los rodean en toda su magnificencia, entre ellos los espíritus **Parimi**, que son los espíritus de los Yanomamo muertos, que luego de ser incinerados e ingeridas sus cenizas, van a vivir eternamente en una morada celeste. Dichos espíritus aparecen ante los shamanes actuantes portando una fulgurante corona de estrellas,

mientras que de sus orejas cuelgan estrellas de sangre. La fase unitiva del éxtasis Yanomamo se da cuando estos espíritus se 'sientan' sobre el pecho del shamán confiriéndole los poderes extraordinarios que le permiten luchar contra **Yai**, el espíritu maligno de garras de felino, que ha atacado a la enferma y la cubre como una segunda piel.

El tema de la corona y/o vestimentas resplandecientes se repite tanto en el canto extático Machiguenga como en el Yanomamo, pero también aparece en las narraciones extáticas cristianas. Así se desprende de esta descripción que nos ofrece Santa Rosa de Lima:

> "Suspensa estaba yo en luz unitiva de contemplación quietísima, cuando vi un relámpago de admirable esplendor y hermosura. En el centro de esta claridad deslumbradora estaba un arco vistosísimo, matizado de bellísimos reflejos y arreboles. Sobre este arco se veía otro de igual grandeza y hermosura que remataba con la cruz del Salvador, retocada de púrpura, humedecida en sangre, barrenados los lugares de los clavos y coronada con el título triunfal del Redentor. Lo interior de este iris lo llenaba la Humanidad sacratísima de mi Señor Jesucristo despidiendo rayos de tanta gloria como nunca me había sido mostrada" (en Zevallos 1988: 39).

La imaginería mística está atravesada de elementos asociados a la luz divina; entre ellos es recurrente la imagen del relámpago. En el canto Yanomamo es la imagen de los espíritus malignos la que se presenta como un relámpago que infunde pavor; en la narración de la mística limeña es la imagen de Cristo la que se le aparece como un "relámpago de admirable resplandor y hermosura". La visión de la divinidad o de otros seres sobrenaturales rodeados de fulgores, resplandores, fuegos, centellas y extraordinaria luminosidad va por lo general acompañada de emociones de extrema intensidad, ya sea asombro, dicha, alegría o espanto, las cuales frecuentemente alternan entre sí. En los casos del shamán Yanomamo y el joven guerrero Shuar la emoción producida por la resplandeciente visión extática es de espanto, mientras que en los casos del shamán Machiguenga y Santa Rosa es de admiración, placidez y serenidad. De esta manera, la visión de la luz divina y la comunión con lo absoluto que sólo unos pocos escogidos, por la gracia divina o de las esencias primordiales de las plantas y animales, pueden lograr es una

experiencia sublime que hace que el místico alcance cumbres de exaltación o se suma en abismos de terror.

## EN BUSCA DE LA PALABRA DIVINA

La contemplación en los trópicos sudamericanos es un medio de trascender la realidad inmediata para acceder a la esfera de lo divino que va de la mano de la esperanza de lograr la unión del alma con la divinidad. En muchas de las sociedades indígenas de la región esta esperanza está reforzada por una actitud explícita de ruego a la divinidad para que ésta se manifieste. Esta esperanza y las actitudes religiosas asociadas a ella son resultado de la concepción indígena que establece que en el pasado mítico la convivencia de dioses y humanos se quebrantó por culpa de estos últimos. Como consecuencia los seres humanos perdieron su condición de inmortales y quedaron en esta tierra incomunicados con la, o las divinidades y sujetos a las miserias de la condición humana: el mal, la enfermedad y la muerte. Desde entonces el objetivo de los especialistas religiosos indígenas es el reestablecer la comunicación con las divinidades.

Entre los Amuesha éste es el rol de los **cornesha**', líderes-sacerdotes cuyas funciones difieren de las de los shamanes en que se relacionan únicamente con las más altas divinidades (**Yompor Ror**, la divinidad solar, y las otras divinidades de su categoría) para obtener de estas su aliento vital (**pa'toreñ**) y su fuerza vital la (**po'huamenc**) de modo de garantizar la fertilidad y fecundidad de la tierra, las plantas, los animales y los seres humanos. Los **cornesha**', el último de los cuales murió en 1956, no desempeñaban ninguna labor terapéutica, la cual era una función exclusiva de los shamanes (**pa'llerr**). Residían en centros ceremoniales ubicados en los intersticios del espacio geográfico-social Amuesha, lejos de los asentamientos locales. En la soledad de estos centros, rodeados únicamente de sus familiares y discípulos, los sacerdotes Amuesha se dedicaban a una vida de meditación y contemplación, acompañada de ayunos, prolongadas vigilias y abstinencia sexual. Aunque existen algunas referencias aisladas acerca del consumo de jugo de tabaco por parte de los **cornesha**', por lo general los informantes insisten en que éstos no consumían alucinógenos. A través de plegarias y la mortificación de los sentidos los **cornesha**' buscaban una revelación divina

en la forma de una canción sagrada (Santos 1986). Al igual que los Napuruna (Perú, familia lingüística Quechua) los Amuesha piensan que es imposible llegar a ver a la divinidad, y que tan sólo se la puede oir (Mercier 1979: 283). De este modo, y a través de una actitud de 'amor sufriente' (**a'muer'öchterra**), los sacerdotes Amuesha dedican su vida a la búsqueda de la palabra divina bajo la forma de una revelación acústica que conjuga música y palabra (Santos 1986).

Las canciones así obtenidas son transmitidas a los no iniciados, quienes las cantan en ceremonias colectivas como medio de alabar a las divinidades. De esta manera, las canciones sagradas de origen divino aparecen como un doble puente que une a las divinidades con sus criaturas mortales. El obtener una revelación acústica es muestra del favor divino del que goza el sacerdote en cuestión y la confirmación de su status de especialista religioso; sin embargo, la máxima revelación y aquella que buscaban los **cornesha**' a lo largo de toda su vida, es aquella en la que la divinidad, apiadada por el sufrimiento de la humanidad y en una actitud de 'amor compasivo' (**muereñets**) hacia ella, se manifiesta a través de su palabra para indicarle al sacerdote las normas que deberán seguir él y sus seguidores para lograr su salvación y con ella la inmortalidad. Todo el complejo Amuesha de templos y sacerdotes se ha sostenido en esta esperanza; esperanza de que algún día los hombres vuelvan, como en el pasado, a convivir con los dioses y a ser como ellos.

Una teología similar sustenta la práctica religiosa de las diferentes parcialidades Tupí-Guaraníes del Paraguay. Para éstas la creación está asociada a la Palabra o Palabra-aliento de la divinidad suprema. Es a través de sus 'bellas palabras' que la divinidad insufla vida en los seres humanos. Para los Apyteré, el término **ñe'eng**, con el que se designa a la esencia espiritual del ser, hace referencia simultáneamente al "alma humana de origen divino" y a la "voz humana", por lo cual puede ser traducido como "palabra-alma" (Bartolomé 1977: 74). Para los Mbyá, los recién nacidos adquieren el status de ser humano cuando la divinidad suprema Ñamandú les insufla un alma a través de su Palabra, y cuando el shamán-sacerdote revela el nombre que las divinidades han elegido para ellos. La palabra-alma, que representa una porción de la Palabra primordial y eterna de la divinidad, se introduce por la coronilla del niño, y por ahí mismo sale a la hora de su muerte (Clastres 1974: 112). La palabra-alma así otorgada confiere al individuo la "fuerza del corazón" y el coraje necesarios para afrontar el mal.

Entre los Mbyá, entonces, el poder y la sabiduría de la divinidad reside en su Palabra, fuente de toda vida. El shamán-sacerdote Mbyá, trás un largo período de iniciación caracterizado por prácticas contemplativas y ascéticas, alcanza eventualmente un grado de sabiduría superior que las mismas divinidades reconocen revelándole una canción sagrada. Esta constituirá su propiedad personal y será a la vez símbolo e instrumento de su recientemente adquirido poder. El siguiente es uno de estos cantos, a través del cual la divinidad revela su Palabra, y que el shamán podrá entonar en la privacidad de su choza o en ocasión de las grandes ceremonias religiosas:

¡Oh, nuestro padre primero!
Mucho antes de haber conocido
tu residencia futura,
en el corazón de tu divinidad
ya reposaba tu Palabra,
que nadie puede contener.

He ahí por qué nosotros,
aquellos que tú has provisto de un cuerpo
destinado a cargar el arco,
he ahí por qué nosotros
tenemos nostalgia
de tu bella morada inaccesible.

Tú sólo, en consecuencia,
podrás hacer correr el flujo de palabras
sobre aquellos que tú has querido
sean portadores de arco.
A ti, ciertamente, nadie puede perturbarte.
¡Y no obstante, hete aquí que nosotros,
aquellos que tú hiciste portadores de arco,
venimos a perturbarte,
por cuanto tú hiciste que nos irguiéramos!

Tú, supremo, tú, el primero en erguirse,
tú hiciste que se irguieran
tus futuros hijos verdaderos:
los numerosos **Ñamandú** Corazón Grande,
del divino espejo del saber,
**Karaí**, padre verdadero,

y **Jakaira**, padre verdadero,
y **Tupán**, padre verdadero,
tú los hiciste existir,
tú, el primero en existir.
¡Son ellos quienes nos hacen falta,
**Ñamundú**, padre verdadero primero!

Así, tus numerosos hijos de gran corazón
posarán hermosamente su mirada
en la coronilla de aquellos,
que sobre tu tierra, tú has deseado
fueran portadores de arco.
¡Oh, **Ñamandú**, padre verdadero primero!

Con el flujo de tus palabras
tú envolviste a los no poco numerosos
padres futuros de tus hijos;
y tú los proteges
en la totalidad de tu residencia celestial,
en favor de aquellos
que hermosamente tienen nostalgia de ti.

Hacia ti se alza nuestro clamor.
¡Qué a los excelsos ofrezcan tus hijos
palabras en abundancia!
¡Qué entre la totalidad de las cosas,
que sobre la tierra se levantan
tus numerosos hijos de gran corazón
pronuncien palabras en abundancia!

Es para que ésto suceda,
que yo vengo a perturbarte,
¡oh, **Ñamandú**, padre verdadero!

(Clastres 1974: 120-122)

En este canto el sabio Mbyá expresa bellamente la esperanza mesiánica y milenarista de su pueblo. La palabra-alma de los humanos es sólo una ínfima manifestación de la Palabra divina, eterna e inmortal; pero el hombre está sujeto a la eventualidad de la muerte y por ello piensa con nostalgia en la morada divina, donde reside su

Palabra vivificante, y de donde provienen las palabras-almas de los seres humanos. Esta morada divina es la "tierra sin mal", la tierra de la edad de oro de la humanidad en la que habitaron los Mbyá de los tiempos míticos. Ahora las criaturas de la divinidad suprema **Ñamandú** viven en una tierra en la que reina el mal y la muerte; sólo la Palabra divina los sustenta y en ella depositan los Mbyá su esperanza de salvación. En su canto el shamán-sacerdote Mbyá apela a **Ñamandú**, la divinidad primera, para que haga que las otras divinidades de "corazón grande" creadas por él derramen sus palabras vivificantes sobre los Mbyá, los 'adornados', 'portadores de arco' y 'elegidos de los dioses'. El sentido último de este canto es suplicar a las divinidades que no interrumpan el flujo de 'bellas palabras' hacia sus criaturas mortales y que, eventualmente, los conduzcan a través de sus palabras a la "tierra sin mal", otorgándoles la gracia de una vida inmortal.

## CONTEMPLACION Y PRAXIS

Mientras que para los místicos cristianos del medioevo y del siglo XVI español el camino espiritual era un camino fundamentalmente individual que requería de un alejamiento permanente de las cosas del siglo, para los indígenas de los trópicos sudamericanos la contemplación es un camino, si bien individual, que conduce a una praxis transformadora del mundo. La comunión con la divinidad, objetivo de toda búsqueda mística, es para los indígenas no una finalidad en sí misma, sino un recurso mediante el cual transformar la realidad cotidiana propia y de los otros. Esto está en consonancia con el pragmatismo que caracteriza a estas sociedades las cuales no separan las 'cosas del espíritu' de las 'cosas de la materia' y que, por el contrario, conciben el cosmos como una unidad indisoluble en que lo material y lo espiritual están íntimamente interrelacionados, lo que sucede en una esfera afecta el equilibrio y la armonía de la otra. El misticismo indígena no es, por lo tanto, una espiritualidad de la evasión sino que está encarnado en los problemas del diario vivir.

Sin embargo, cuando hablamos de praxis transformadora de la realidad no reducimos su significado al sentido más divulgado del concepto, es decir, la transformación de las estructuras sociales, sino que le asignamos el significado más amplio que asume en las

sociedades indígenas: transformación integral tanto del hombre como de su contexto social. En sociedades como las indígenas en donde existen numerosos mecanismos para mantener amplios márgenes de libertad y autonomía personal, y para neutralizar cualquier intento de dominación de la mayoría por unos pocos, la cuestión de la transformación de las estructuras sociales no se plantea como un problema de primera línea. Por el contrario, la superación de las aflicciones que aquejan al ser humano –el mal, que no permite el desarrollo de una vida social armónica, la enfermedad, que afecta a los individuos en sus capacidades físicas, y la muerte, que parece restarle significado a la vida– aparece como un objetivo de vital importancia. Ciertamente, la espiritualidad indígena ha servido para transformar estructuras opresivas de dominación, como lo atestiguan las numerosas sublevaciones de corte mesiánico y muchas veces anticolonial dirigidas por líderes indígenas carismáticos (místicos, profetas y mesías); sin embargo, no es tanto la sociedad lo que se busca cambiar como la propia condición humana que es percibida como la raíz de los problemas sociales.

Por estas razones, el misticismo indígena no sólo procura la salvación del individuo, sino la del conjunto de la colectividad, sea ésta el grupo de residencia local, el conjunto de pacientes de un shamán, o la totalidad de los seguidores de un sacerdote. La comunión divina es también, en este contexto, una comunicación con la divinidad, la cual tiene como resultado la adquisición de poderes y conocimientos que pueden ser utilizados para paliar las miserias físicas y espirituales propias y de la colectividad. El joven guerrero Shuar que obtiene para sí la invulnerabilidad y el poder (**kakarma**) que le permite defender a los miembros de su asentamiento contra los ataques enemigos, el shamán que obtiene de la madre del toé los poderes para curar las enfermedades que afectan a los miembros de su grupo local, y el sacerdote que obtiene de la divinidad "las normas futuras de la fuerza, las normas futuras de un corazón valeroso, y las normas futuras del fervor" (Clastres 1974: 137-140) que sirvan de guía a sus seguidores para alcanzar la inmortalidad, se hermanan así en su esfuerzo por cambiar la realidad del ser humano colectivo, realidad caracterizada por la existencia del mal, la enfermedad y la muerte. Los cantos aquí presentados expresan este esfuerzo transformador, así como el alto grado de refinamiento estético alcanzado por los místicos indígenas.

## BIBLIOGRAFIA

BAER, G.
1979. "Religión y chamanismo de los Matsigenka - Este peruano"; en **Amazonía Peruana**, Vol. II, No. 4; Lima.

BARTOLOME, M.A.
1977. **Shamanismo y religión entre los Avá-Katú-Eté**; Instituto Indigenista Interamericano; México.

COCCO (SDB), L.
1972. **Iy'ëwei-teri - Quince años entre los Yanomamos**; Escuela Técnica Popular Don Bosco; Caracas.

CLASTRES, P.
1974. **Le grand parler - Mythes et chants sacrés des Indiens Guarani**; Editions du Seuil; Paris.

CHAUMEIL, J. y CHAUMEIL, J.P.
1979. "Chamanismo Yagua"; en **Amazonía Peruana**, Vol. II, No. 4; Lima.

IZAGUIRRE, B.
1922-1927. **Historia de las misiones franciscanas y progresos de la geografía del oriente del Perú**; Lima.

MERCIER, J.M.
1979. **Nosotros los Napu-runas - Napu Runapa Rimay - Mitos e historia**; Publicaciones CETA; Iquitos.

PELLIZZARO, S.
1978. **Uwishín - Iniciación, ritos y cantos de los chamanes**; Ediciones Mundo Shuar, Serie f, No. 3; Morona, Santiago.

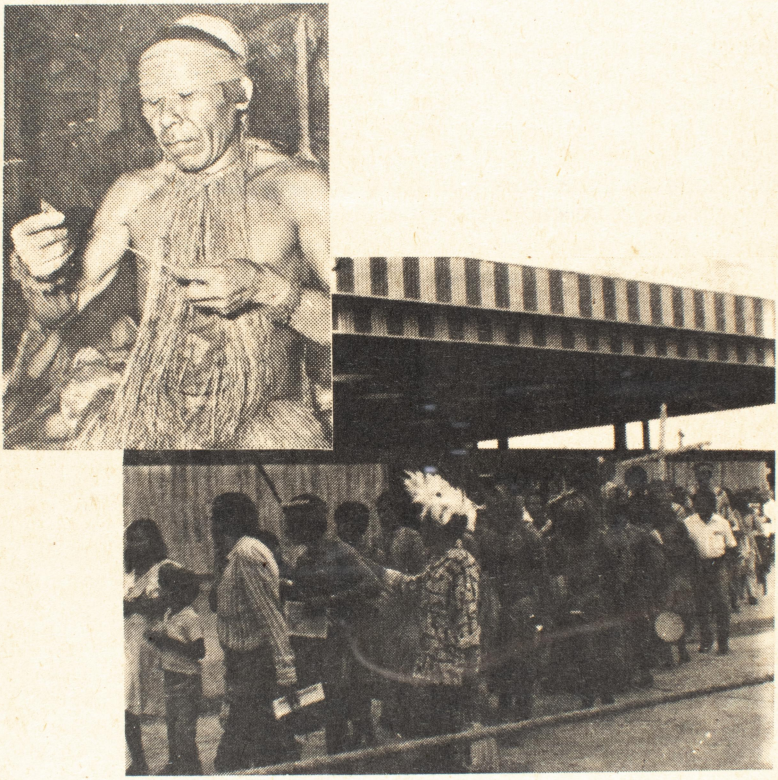
SANTOS, F.
1984. "El cantar de las almas perdidas - Concepciones Amuesha del ser y la enfermedad"; en **Amazonía Indígena**, Año 4, No. 8; Lima.

1986. **The power of love: the moral use of knowledge amongst**

**the Amuesha of Central Perú**; Tesis Doctoral; London School of Economics and Political Sciencie; Londres (en prensa).

1988. "Cantos de guerra, amor y muerte: aspectos estéticos y terapéuticos del shamanismo amazónico"; en **Amazonía Indígena**, Año 8, No. 14; Lima.

ZEVALLOS, N.
1988. **Rosa de Lima, compromiso y contemplación**; Centro de Estudios y Publicaciones; Lima.



# VOCES E INSTRUMENTOS DE LA SELVA

temas

## Aguaruna, Campa

*Recopilación y anotaciones*
*Alberto Chirif, Stefano Varese*
*y Josafat Roel P.*

### AENTS, NAMAK, ANEG

LA selva, un medio ambiente en el cual el extraño no diferencia más que la vegetación alta de la baja y los ríos grandes de los pequeños, adquiere especial significación para el hombre nacido en ella. Para el selvícola, cada árbol, cada cerro, cada vuelta del río, tiene algo que decirle y algo que ofrecerle: aquella planta mata, aquella cura la picadura de serpiente; en ese cerro habita tal personaje; en este remanso se pesca el paiche y allá el zúngaro; ese árbol ofrece buena madera para la casa y ese otro para la cerbatana y así otro y otro para la lanza, la canoa, el fuego.

La selva peruana sirve de morada a algo más de treinta grupos indígenas diferentes. Cada uno de ellos es una nación pequeña. Con su propio idioma y sus propias costumbres. Los aguaruna son uno de estos grupos. Su extraordinaria adecuación con el medio en que se mueven, les ha permitido tomar de él no solamente lo necesario para construir sus casas, canoas e instrumentos de todo tipo, sino también los seres inmateriales que su cultura comprende.

Criados a orillas de un gran río, como es el Marañón –**Namak**–, los aguaruna son excelentes canoeros y nadadores. En una gran extensión de aproximadamente 22,000 Km², los aguaruna viven en casas aisladas unas de otras. Las agrupaciones de población que hoy podemos observar en algunas zonas del Marañón, son producto de la acción de gente foránea. Los aguaruna se procuran el alimento mediante la recolección, la caza, la pesca y la agricultura de roza y quema, dentro de la cual la yuca –**Yujumat**, (**Manihot aypi**) "comida"– juega, como lo indica su nombre nativo, un papel de fundamental importancia. Las labores de la chacra están compartidas entre

ambos sexos: el hombre la prepara y la mujer la cuida y cosecha los frutos. Los niños, especialmente las mujeres, ayudan a sus mayores en las labores cotidianas. La administración de justicia se realiza a título familiar. Debido a que todos desempeñan el mismo tipo de labores, a que tienen acceso libre a las mismas fuentes y a que si bien existe la propiedad no se da la acumulación obsesiva de bienes, la sociedad aguaruna no aparece dividida en clases sociales. Los aguaruna se autotitulan **Aents** –gente– y la diferenciación la establecen con los de fuera, es decir con aquellos que no pertenecen a su mundo. Junto con los huambisas, achuales y antipas, conforman la familia Jíbaro, que hasta comienzos del presente siglo se distinguían por su arte en la reducción de cabezas.

En la actualidad, los aguaruna están sufriendo problemas que escapan al ámbito de su cultura y por tanto son de significación oscura para ellos. El principal problema que afrontan es el de la pérdida de su propia identidad, debido al transplante de valores como producto de una "educación oficial" no adecuada a su medio, es decir artificial. Son muchas las instituciones que han incursionado entre los aguaruna, todas ellas con la finalidad de cambiarles su mentalidad, sin tener ellos mismos, por otro lado, una mentalidad unificada. También es problema el desequilibrio entre población y recursos naturales (caza, pesca, tierras) que se está dando en algunas zonas, a causa de las inmigraciones. Finalmente, otro gran problema que podemos señalar acá, es el relacionado con el de la posesión de la tierra. En el actual momento, amparados por un plan oficial, los colonos aumentan cada vez más; frente a esto, los aguaruna, cuya posesión es de hecho, no comprenden por qué deberían tener un título, que culturalmente nunca lo necesitaron, para tener derecho a unas tierras que ocuparon sus padres y sus abuelos y los padres y los abuelos de éstos.

Algo sobre la música.–La música que en este disco se escucha ha sido recogida entre los meses de abril y junio del presente año, en las reservas aguarunas de Nazareth y Facunda, ambas a orillas del río Chiriyacu, afluente del Marañón por la margen derecha. Las condiciones técnicas en que la grabación fue hecha, no solamente porque la selva no es un estudio que posea los debidos requisitos acústicos, sino también por nuestro poco conocimiento en los manejos de una grabación, dejan sin duda mucho que desear. Sin embargo, gracias a la buena labor de los técnicos, posteriormente los defectos han sido atenuados.

## temas

La selección que se presenta en el presente disco, se ha hecho con el criterio de dar una visión panorámica de lo que es la música aguaruna. Creemos haber cumplido con este objetivo. Hemos escogido algunos instrumentos, pocos por cierto, y algunas canciones. (NANPUET es la palabra genérica para decir "canción" en aguaruna; pero existe otra palabra, **Aneg**, que viene de **Anagtain**, "corazón", que se usa en aguaruna para referirse a las canciones de amor y a las canciones de la fiesta de la reducción de cabezas). En el presente disco hemos incluido dos canciones de la época de la reducción de cabezas (1 y 2); tres yanu yamayanu (sin traducción), que es el tipo de canción más representativa del hombre (3, 6 y 7) y tres jajaji (5, 9 y 15). Estas tres últimas son canciones de amor, mientras que aquellas otras tres hablan de la valentía masculina, demostrada en la lucha contra algún enemigo (3 y 6), y de su arrogancia mediante la libertad al beber masato (especie de chicha de yuca) "sin tener que cuidarse" ya que sólo las mujeres deben hacerlo (7). Vienen luego dos instrumentos de viento: el pinkuy (4), flauta transversal de tres agujeros y el pijug (11), flauta de seis agujeros y un instrumento de cuerdas, el kitag (13), especie de violín de madera balsa, con dos cuerdas vegetales de chambira. Algo de significado no muy claro y que nosotros hemos llamado, con cierto temor, "discurso ritual" (8), y que parece tratarse de una fórmula que se repite ante una persona que ha tomado el **Baikua**, que es un tipo de alucinógeno. Dos canciones de indudable contenido mágico: la una de un individuo que sale de caza con su perro (10), al cual le habla diciéndole que deben conseguir animales para traer de regreso al hogar, donde su mujer los estará esperando; en la otra (12), un hombre, luego de engañar a otro con la mujer de este último, le canta, con voz impostada, diciendo que no debe creer lo que oye, que esas son cosas que la gente dice para enemistarlos. Una canción para tranquilizar al niño que está llorando (14). Una canción muy dulce (16) mediante la cual un hombre que abandona su casa se despide de su mujer antes de ir al monte. Finalmente, una canción con la cual el **ivishin** (shamán) realiza sus curaciones.

Como se comprenderá, 20 minutos es bastante poco para la riqueza que poseen musicalmente los aguarunas. Hemos tenido que excluir instrumentos (como el gran tambor, tuntui, hecho de un tronco o aquellos fabricados de pepas de árboles) y muchas hermosas canciones. Nos duele también no haber podido incluir las llamadas que se hacen, por ejemplo, de una orilla a la otra, ni el llanto, tan peculiar y tan sentido, de una mujer a la que se le ha muerto algún

familiar. Pero no hablemos tanto de la música que ella, en realidad, es "para hacerla" o para escucharla , y ya que en este caso lo primero nos está vedado, hagamos silencio y escuchemos. A.CH.

## ASHANINKA

La comprensión de las expresiones estéticas que no pertenecen a nuestra tradición cultural es, tal vez, uno de los aspectos más delicados y difíciles de todos los que cultiva la antropología. Al presentar la música y las voces de los campa del Gran Pajonal el tema se nos plantea en toda su complejidad.

En primer lugar es importante recordar que la música, como todo arte, no tiene por finalidad explicar la naturaleza, y por lo tanto reducirla a fórmulas, sino intensificarla (E. Cassirer). De allí que la concretización artística, la obra, pueda presentarse al espectador o al oyente como particularmente hermética. Sí, como en nuestro caso, la música no es sino una parte de una totalidad cultural radicalmente diferente de la nuestra, la dificultad de comprensión se vuelve aparentemente insuperable. Y sin embargo, de la misma manera como el creador (en nuestro caso los campa, hombres y mujeres del Pajonal) nos transmite la intuición de las formas de **su** naturaleza, de **su** mundo, así nosotros como oyentes debemos recrear intuitivamente ese mundo natural y cultural diferente que nos llega a través de la expresión musical. Leonardo da Vinci definía la esencia de la pintura como un "saber ver". En nuestro caso, podríamos aplicar la misma definición al oyente y al observador sensible y receptivo: se trata de un "saber comprender" simpáticamente las manifestaciones culturales de diferentes tradiciones que tienen su fundamento en una distinta conceptualización y representación de la realidad.

Los campa (**ashaninka**) ocupan una zona muy vasta de la montaña central del Perú: cerca de cien mil $Km^2$ que van desde el río Apurímac hasta el alto Ucayali. La música y voces contenidas en este disco han sido grabadas exclusivamente en el área central del Gran Pajonal: entre la misión del Oventeni, el alto río Shitani y la zona de la laguna de Tzirompiani, donde vivía el **shiripairi**, el curandero. No me atrevería, por lo tanto, a afirmar que la muestra contenida en el disco representa, sin más, la música de los campa. Hay variaciones regionales que se manifiestan tanto en el uso del idioma,

como en diferencias de rasgos culturales; diferencias que en muchos casos están en relación con la cercanía geográfica de habitantes andinos o de otros grupos selvícolas. En este sentido las piezas reunidas en el disco pueden tipificar las expresiones sonoras de aquella parte de la sociedad campa que se encuentra más alejada de las zonas de influencia del mundo externo. Por otra parte no hay que olvidar que directa o indirectamente este grupo de la selva peruana ha sufrido por siglos, y sufre hasta ahora, las agresiones del resto de la sociedad nacional.

Los hombres y las mujeres campa cantan en las fiestas nocturnas, en las "masateadas". El canto cumple así la función de cohesionar al grupo, de reunirlo alrededor de la expresión de sentimientos amorosos o tristes, jocosos o preocupados, en encuentros que se repiten con la frecuencia de los ciclos lunares. En estos cantos los hombres se acompañan con los tambores mientras bailan. Es difícil clasificar el canto de la "masateada" como una expresión exclusivamente profana. Muchas veces un canto de invitación amorosa no se limita, en las intenciones del cantor, a una simple declamación sentimental; pretende tener una eficacia mágica, quiere ser un encantamiento.

*La garza es como yo: blanca y bonita...*
*Blanca es la garza del Ucayali.*
*Tu me esperarás en mi casa, allá donde todo es bonito.*

*Siempre nos veremos.*
*yo llevaré mi juego y tú me esperarás.*
*solo.*
*Ahora mírame bien: estoy ebria de*
*masato.*

*Y nos iremos al Ucayali:*
*nos iremos los dos, nadando.*

Otras veces el canto puede ser la afligida alusión a una decepción:

*Hermano, hermano.*
*Ven hermano.*
*Estás huyendo de mí y no puedo verte.*
*¿Por qué me has engañado?*

Muy diferente, en cambio, es el empleo que hace el **shiripiari**, el chamán, del canto. En este caso se trata de una expresión de

naturaleza sagrada cuya función es invocar la asistencia de los poderes místicos de sus seres protectores: animales y plantas. El lenguaje utilizado en estos cantos-oraciones es esotérico. Cada **shiripiari** tiene su propio idioma secreto que no puede ser comprendido por los otros campa y que es recibido en las visiones que obtiene en su iniciación como chamán. En el canto 7, por ejemplo, el **shiripiari** invoca las cuatro plantas mágicas (drogas alucinógenas) que le permiten "volar al cielo".

La pieza 14 es una muy pequeña muestra del discurso ritual de la "cobranza" que se relaciona con la etiqueta del saludo. Cuando dos hombres se encuentran, después de unos minutos de espera silenciosa, prorrumpen en exclamaciones en las que se reclaman mutuamente sus antiguas deudas. Se trata de obtener con el tono de la voz y la fuerza mágica de las palabras lo que ha quedado pendiente de trueques anteriores.

Unas pocas palabras acerca de los instrumentos. En la pieza 4 una mujer toca el **piómpirintzi** un arco musical simple que repite en su forma exactamente el arco que utilizan los hombres para la caza, pero el instrumento musical tiene unos 20 ó 25 cm. de largo. El ejecutante, hombre o mujer, apoya un extremo del arco en su boca, que sirve como caja de resonancia, y produce el sonido frotando la cuerda templada con la fibra de una hoja de palmera. El **piómpirintzi** es un instrumento de deleite personal, así como el **tontórentzi** (pieza 6) que en general es tocado sólo por mujeres. Se trata del mismo principio del arco musical, pero en este caso el tamaño es mucho mayor pudiendo llegar hasta más de un metro. La cuerda del arco se hace vibrar con una pequeña astilla de madera cerca de la boca que funge de caja de resonancia.

El **jonkamentótzi** (piezas 10 y 17) es un instrumento que, contrariamente a los arcos musicales, puede tener también una función social. Lo tocan hombres y mujeres, pero en situaciones diferentes: puede servir para deleitar mientras se camina por el pajonal o la trocha en el bosque y al mismo tiempo para alejar los eventuales peligros naturales y sobrenaturales. O puede servir también en el galanteo amoroso. Por esta razón la mujer campa debe usar esta flauta con discreción: sólo las mujeres solteras, viudas o abandonadas pueden tocarla sin temor. El **jonkamentótzi** es una flauta trave-

sera de caña de hasta 70 cm. con dos agujeros, cada uno en los extremos: en uno se sopla y en el otro se modulan las notas con el índice.

Hay otros dos instrumentos de viento: la **kena** y el **jonkari** o flauta de pan. De este último instrumento no hay ejemplos largos en el disco, de la **kena**, en cambio, hay una muestra notable en la pieza 12.

Con estas breves notas he querido ofrecer al oyente un cuadro muy general que le facilite la apreciación, pero es evidente que un tema tan rico como la música y el canto se prestaría para un análisis antropológico bastante profundo que nos iluminaría sobre varios aspectos de la sociedad campa.

Las condiciones en que fueron grabadas las piezas merecen algunas aclaraciones. Cuando en 1964 viajé por primera vez al Gran Pajonal no pude grabar casi nada. Como todo antropólogo sabe, los primeros contactos no son fáciles y en mi caso específico la situación no se prestaba para estos tipos de actividades. En 1965 volví al Gran Pajonal y pude grabar algunos documentos sonoros, pero su calidad técnica dejaba mucho que desear. Debido a esto, cuando en 1967 regresé al Pajonal tenía en mi equipaje dos grabadoras de campo. Pero los caminos de la etnología son retorcidos y difíciles de recorrer: después de una grabación de algunos minutos uno de los aparatos se malogró y hasta el momento nadie ha podido devolverle la vida. En esta ocasión tuve que volver a la pequeña grabadora que yo había traicionado. A todo esto hay que añadir que el ambiente campa no presta precisamente una buena colaboración por lo que a micrófonos y a grabaciones se refiere. Hay ruidos y llantos de niños cuando menos se los espera; y el gallo, la lluvia, el viento no son más discretos.

En febrero de 1967 Poshano, el viejo **shiripiari** de Tzirompiáni, frente a la grabadora me preguntaba: "¿cuándo yo muero estos cantos van a quedar?". Al publicar esta breve selección de las "voces e instrumentos" de los campa del Pajonal creo haber respuesto en parte a su preocupación que es también la nuestra como antropólogos, ya que en el futuro incierto de las minorías étnicas de la selva tal vez no habrá lugar para los cantos de las "masateadas". S.V.

## ALGUNAS ANOTACIONES SOBRE LA MUSICA

Las referencias acerca de esta música no deben tomarse como resultados de un trabajo musicológico completo. Dejamos para un futuro próximo la realización de un análisis más detenido.

Sí encontramos, como las personas que escucharán esta bella colección, un mundo maravilloso que está aún por descubrirse, en donde la capacidad de creación del hombre mostrará técnicás, modalidades y sesgos insospechados. Se encontrarán, asimismo, analogías con las músicas más diversas del mundo. Si se sabe comprender y aprovechar esta experiencia, la persona con sensibilidad humanística verá enriquecido su espíritu y todos aprenderemos a amar y respetar la cultura de estas gentes de la Selva.

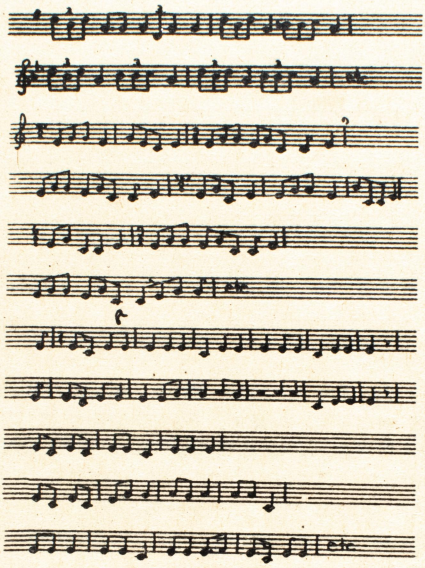
### MUSICA AGUARUNA

La selección comprende un conjunto de canciones en que se destacan las voces. El canto ha llegado, en este grupo, a un alto nivel estético: a la alta calidad de las voces podemos agregar una notable diversidad de técnicas. Los aguaruna, sin duda, son de los mejores cantantes.

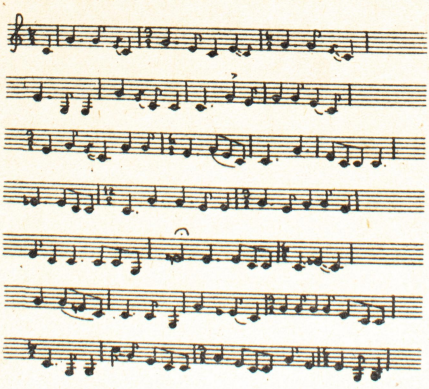
En el conjunto se observa un predominio del modo mayor, que es común en varios géneros andinos: el de la música de la fiesta y ceremonial de los pastores en toda el área andina y la música de carnaval del área Chanka (Apurímac, Ayacucho y Huancavelica), música que está vinculada con las labores agrícolas de siembra y cosecha. No obstante no existe ni la más remota semejanza con la primera, más sí con la del carnaval de los departamentos citados.

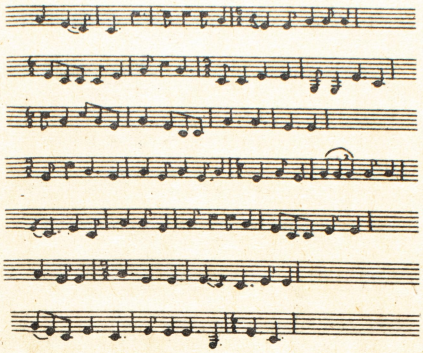
1 y 2.– **Amana muchaki**, **Penke chupa**. Música ceremonial, sin duda de exorcismo. Modo mayor con algunos cambios al modo menor. La segunda canción refleja menos angustia que la primera, pero no exenta de ternura y nostalgia, tiene algo de tranquilidad.





7.– **Yanu yamayanu**. Canción para baile, cada pie rítmico es fuerte, ternario; se podría acompañar con la "tinya" andina. Hay partes idénticas al carnaval chanka. La analogía es tal que pensamos que pueda ser no sólo consecuencia del paralelismo. La música de baile del grupo, en general, presenta dicha analogía. La tonalidad original es en Fa sostenido mayor, es decir tres tonos más altos.





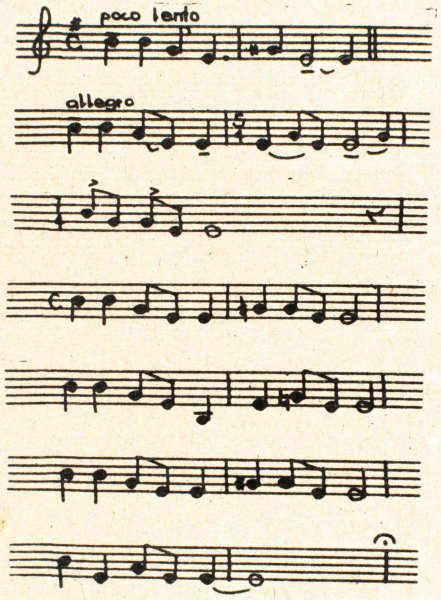
Tratándose de dos grupos de la selva, resulta extraño no encontrar relaciones entre la música aguaruna y la campa, que examinaremos a continuación. Más extraña aún es la analogía con la música agrícola chanka. Observamos, en cambio, interesantes analogías de la música aguaruna con la cashibo y la shipibo, especialmente en la segunda parte de la canción número 2 del lado A.

16.– **Canto de despedida amorosa**. Al comienzo la canción es claramente de ritmo binario con la inclusión regular de pies ternarios. Pero al final el ritmo es ternario únicamente. El modo mayor y la trifonía nos hace recordar a la música agrícola chanka. La fórmula fraseológica es muy sencilla.



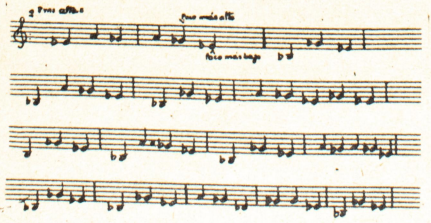
17.– **Canción del Ivishin**. La canción se caracteriza porque hay una modulación constante entre el modo menor y el mayor del mismo nombre: es decir modula del Mi menor al Mi mayor. Esta modulación está expuesta en la introducción que es muy solemne y que en el primer compás es de Mi menor y en el segundo compás es de

Mi mayor. Lo restante está en modo menor excepto en que alternativamente, en la cadencia de algunas frases, modula al mayor. Esta característica se da en más de una canción aguaruna. Transcribimos un solo período musical porque los siguientes contienen solamente ligeras variantes.



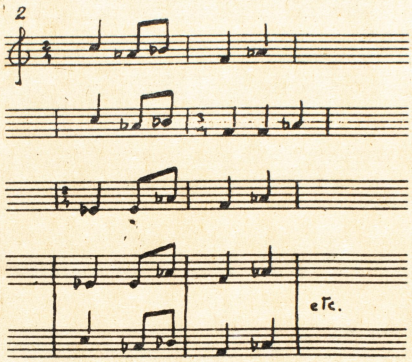

## MUSICA CAMPA

1.– **Flauta y tambor**. La música de la flauta discurre suave, tranquila, casi diríamos paradisíaca. Nos trae a la mente la imagen muy idealizada del campa en la danza "shapish" de Chupaca en Huancayo. La métrica no es un problema. En este caso, como en los siguientes, la transcripción es aproximada.

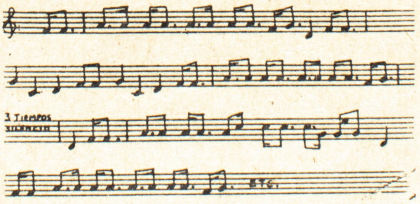


## temas

2.– **Canción de dos mujeres**. El carácter que trasunta paz espiritual y ternura, se aprecia más fácilmente que el sistema tonal con dos terceras menores y tonos enteros. Quien sabe si lo más importante de la canción estriba en que cuando la primera voz está por finalizar el canto de la estrofa, la segunda voz se le suma para realizar, a su vez, la estrofa, lo cual constituye un verdadero canon.




3.– **Canción de hombre**. Evidentemente el canto es para acompañar el baile. La adición de un pie (el cuarto), cuando uno espera el reposo, prolonga de manera sorpresiva la tensión, lo cual corresponde, sin duda, a un giro del baile. Con breves pausas y ligeras variantes en las altidudes de los sonidos, la música puede prolongarse indefinidamente. El sistema tonal es perfectamente pentafónico, pero no es el pentafónico andino, más bien está muy próximo al de Asia, al del Viejo Mundo.

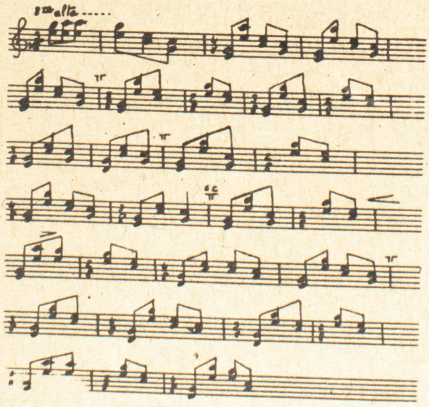


7.– **Canción del shiripiari**. Canción ceremonial, religiosa, de invocación. En la primera parte, tal vez, emplea una escala pentafónica defectiva (falta el sol). Bruscamente realiza, después de esta invocación, una especie de letanía semejante a la del canto gregoriano, tal vez originariamente acompañado de pasajes mágicos.



10.– **Jonkamentotzi**. La misma flauta de la pieza 1, pero ejecutada con una técnica tal que permite al ejecutante obtener dos sonidos simultáneamente en intervalos de tercera o cuarta. Esta técnica, muy antigua por cierto, existe abundantemente en la región andina, especialmente en las flautas del tipo de la quena: tal es el caso de la antigua quena usada en el carnaval en la zona de Abancay en Apurímac, con terceras paralelas. Citaremos también una variante de la quena que se llama "jula-jula" de Chumbivilcas en el Cuzco, que sirve para acompañar la danza del mismo nombre y que da quintas paralelas.

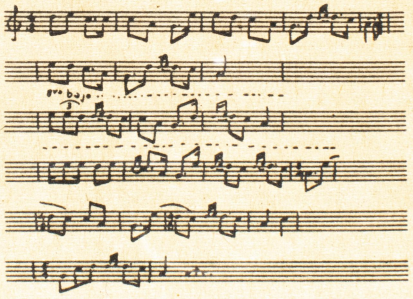
El carácter de la melodía es eglógico y consiste en un tema con numerosas variantes que se puede ejecutar indefinidamente.



12.– **Quena**. La transcripción se ha hecho bajando de un semitono. Evidentemente la canción es de origen andino, como el instrumento musical, con las inevitables y casi imperceptibles variantes

locales. La pieza pertenece al género andino pastoril cuya adopción por el grupo campa consideramos que es muy antigua. El sistema tonal es el clásico pentafónico andino, del modo B de los D'Harcourt.

El repertorio campa es conocido en las provincias de Huanta y Huamanga (probablemente también de La Mar) de Ayacucho; pero no el que se incluye en este disco. Probablemente esto se debe a que el grupo campa del que se han tomado las muestras es del Gran Pajonal y no de la zona del río Apurímac, próxima a Ayacucho. Debemos señalar que la influencia del grupo campa en las provincias citadas de Ayacucho es tal que la danza "Anteq" es conocida hasta en las regiones altas, como una danza de rueda en que los participantes tocan flautas de pan de diversos tamaños: desde 10 cm. hasta 3 m. de longitud y cantan algunas veces en idioma campa. Por esta razón, por ejemplo, en la localidad de Luricocha de la provincia de Huanta, en la fiesta de la Cruz, hay sujetos campa que se integran al grupo tocando, cantando y bailando.



# LOS CANTOS MAI HUNA DEL YAJE (AMAZONIA PERUANA)

temas

*Iréne Bellier**

LOS Mai huna son un grupo Tucano occidental que habita en la Amazonia peruana, entre los ríos Napo y Putumayo. Acostumbran reunirse regularmente para celebrar fiestas de bebida (*masateras*), donde los hombres ingieren *yajé* (**Banisteriopsis**) mientras que las mujeres preparan, según la ocasión, cervezas de yuca, plátano, maíz y pifuayo (**Bactris sp**).

*Yahe* es el término Mai huna para denominar las varias especies de *Banisteriopsis* (*ayahuasca*, en la Amazonia peruana). Conocen la palabra *?i-ko*, empleada por los Siona, de la misma familia lingüística, para designar al *yajé* y a varias medicinas (Langdon, 1985); pero, la usan exclusivamente en los cantos referidos al *chirisanango o sanango* (**Brunfelsia**), conocido comúnmente como *makagè*: "originario del monte".

## El yajé

El *yajé* es la planta masculina por excelencia. Es cultivado, cosechado, preparado y tomado por los hombres. Las mujeres no lo ingieren ordinariamente, ni ninguna otra droga, más por inhibición que por prohibición, puesto que el chamán Mai huna dice: "Quien quiere tomar *yajé*, toma". De hecho, las mujeres jóvenes pueden ingerir *yajé*, atendiendo a la invitación del chamán, para no arruinar los efectos del aprendizaje chamánico de sus esposos (suceso nuevo en esta sociedad donde tradicionalmente los chamanes reciben una formación en la que está proscrito todo contacto con una mujer). Por otra parte, las mujeres ancianas, quienes ya no pueden tener hijos,

* IRENE BELLIER. Equipe de Recherche en Ethnologie Amerindienne, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Centre National de la Recherche Scientifique, París.

**América Indígena**, vol. XLVI, núm. 1, enero-marzo de 1986.

toman libremente el *yajé*, sea por enseñanza de su marido chamán o al haber superado su miedo a hacerlo. Cuando ingieren *yajé*, no cantan. Sólo se ha presentado el caso de una mujer, ya fallecida, que era chamán y cantaba igual que los hombres. No es éste el lugar para analizar las razones de tal hecho; aceptamos que la toma del *yajé* y de otras plantas es un privilegio reservado a los hombres.

Actualmente, el *yajé* es la única planta alucinógena consumida regular y colectivamente. Antes, los Mai huna tomaban el *toe* (*peï*), del género **Brugmansia** de uso estrictamente masculino. Hoy día, temen los efectos de esta planta y sólo algunos chamanes confiesan haberla ingerido. Toman el *chirisanango* (**Brunfelsia**), fuera de las sesiones del *yajé*, y comen tabaco en toda ocasión. Este tabaco (*mɨto akueyï*) se prepara a base de hojas frescas, secadas mediante candela, pulverizadas y mezcladas con cenizas de corteza de cacao (**Theobroma sp.**). El tabaco mascado mantiene los efectos del *yajé* y, los días en que no se ingiere éste último, permite volver a encontrarse en el estado particular que provoca el *yajé* para estimular el canto. Durante la puesta del sol, los hombres preparan su tabaco, mascan y se colocan cada uno en su hamaca para cantar. Si bien es cierto que pueden cantar sin ningún estimulante, el fervor y el soplo resienten esa carencia.

La **Banisteriopsis**, la **Brunfelisa** y el tabaco son las drogas básicas de los Mai huna. Estimulan los cantos y son aludidas por ellos en varias formas. Sólo las dos primeras dan acceso a la otra realidad, la del mundo primordial (*miña*). La tercera despierta la mente, pero no revela. Ante el infrecuente uso de la **Brugmansia**, no es exagerado hablar de "cantos de *yajé*", aunque se pueda cantar sin ingerir ninguna droga y se aluda a otras plantas y no necesariamente al *yajé*. En esta sociedad, los cantos del *yajé* son una forma clásica de cantos masculinos.

Principalmente toman el *yajé* crudo (*bahɨ hã*). En pocas ocasiones, vinculadas a un tratamiento chamánico, lo cocinan. No parece que el *yajé* cocinado, *kuako yajé*, haya sido consumido colectivamente. El día elegido para la fiesta, el "dueño del *yajé*" coge la "soga"[1] o *yahe* (**Banisteriopsis Caapi**) y las hojas del *yahe oko* (**Banisteriopsis Rusbyana**), durante la puesta del Sol. Deja el atadillo en el puerto para que se vaya la madre del *yajé* (*yahe bɨako ago*) y no agreda a las mujeres y niños de la casa. Algunos chamanes hacen del aislamiento de las miradas femeninas, "que hacen vomitar a los

tomadores y malogran el viaje", una condición previa a la preparación de la bebida. Sin embargo, jamás se prepara el *yajé* en la casa de la fiesta, en virtud de que está llena de mujeres y niños. El chamán muele los trozos de soga, mezcla fibras y hojas, y muele de nuevo todo en un tronco hueco (*batan*) con un moledor. Cuando está bien molido, lo mezcla con agua (medida por persona) y lo filtra para extraer un líquido puro. Repite la operación con el residuo. Le ayudan jóvenes deseosos de aprender a procesar el *yajé*. Una vez preparado, el chamán o uno de los asistentes limpia los utensilios domésticos usados (*batan*, moledor, olla...) y lleva las sogas empleadas al pie de un árbol vecino ("para acordarse de la cantidad"). Luego, el chamán va a la fiesta con el *yajé*. Algunos rituales requieren otra preparación del *yajé*, pero no es necesario explicarla aquí. En todas las ocasiones, el "dueño del *yajé*" entrega la bebida a uno de sus aliados (suegro, yerno o cuñado), quien será el encargado de distribuirlo a los hombres según el clan y la edad; al "dueño del *yajé*" se le entregará en último término. Cuando ocurre la *mareación*, los hombres se echan en sus respectivas hamacas y empiezan a cantar.

## El Canto

El *yajé* invita al canto y todos los hombres, quienes ingieren *yajé* desde la pubertad, inician el canto. Es inconcebible tomar *yajé*, penetrar en el mundo (*miña*) y quedarse mudo.

El canto, *ũha dãĩ hã*, es la expresión de un advenimiento producido por la toma de la soga: *ũha* se refiere al hecho melódico, la música vocal, y *dãĩ* o *marear* deriva de "llegar".

Según dicen los Mai huna, hoy día no hay grandes chamanes, expertos, famosos creadores de cantos. Actualmente, existen chamanes con poderes reducidos. Estando familiarizados con el mundo del *yajé*, se expresan cantando; se iniciaron con el canto de sus padres. El canto no es una especialidad y no existen clases de cantantes como se ve en otras sociedades. Los chamanes son los mejores cantantes por su voz, inspiración y amplitud de repertorio. Una de las expresiones con que se nombra al chamán es "tomador de *toe* (*pei ũku čikɨ*) o *yajé* (*yahe ũku čikɨ*)". Este nombre destaca la transformación del hombre ordinario a partir de la ingestión de estas plantas, cuyo uso reiterado es parte de la formación chamánica. Otras expresiones enfatizan los medios necesarios para desarrollar

el saber (viaje, visión, entendimiento) y el término más usado designa al chamán por el poder que detenta (*dabɨ*). Ninguna palabra alude al papel pedagógico que desempeña el chamán al transmitir los conocimientos que datan de tiempos míticos. Sabio (*nui guasakɨ agɨ*), el chamán es más que un cantante porque obtiene al acceder al otro mundo, abierto por la toma del *yajé*, los medios de acción sobre lo real. Los hombres ordinarios se limitan a un mundo de ilusión.[2] De otra manera, encontramos la diferencia propuesta por J. Langdon entre hombres ordinarios, cantantes y maestros chamanes quienes son, para los Mai huna, maestros de canto (Langdon 1985:8). Siendo todos los hombres cantantes existe, como entre los Siona, una escala de saber que encabezan los chamanes.

Estos cantos son claramente distintos de los cantos femeninos, por el nombre, la forma y el contenido. Las mujeres chamanes pueden aprenderlos al recibir una formación similar a la de los hombres, lo que es poco frecuente, y las mujeres ordinarias pueden tararearlos sin alcanzar jamás la plenitud ni entenderlos.

El conjunto de cantos masculinos incluye los *cantos chamánicos* –creados y realizados por los chamanes y que tratan de los poderes chamánicos– y los rituales, asociados al baile (también masculino). La mayoría de los cantos siguen la forma clásica que se presenta aquí, y una parte de los cantos rituales tiene forma, melodía, ritmo y contenidos específicos, vinculados al baile del espíritu o del animal evocado. Tres cantos rituales siguen la forma clásica; en todos los ritos, junto con el baile, se interpretan al unísono. Los cantos clásicos de *yajé* son personales y pueden interpretarse en coros polifónicos y policefálicos. Se pueden cantar aparte, a diferencia de los cantos rituales que son interpretados exclusivamente en el marco ritual colectivo. El conjunto de los cantos clásicos es dinámico y está abierto a la creación, en contraste con los cantos rituales que constituyen un conjunto cerrado que, debido a las transformaciones actuales de la sociedad, no puede sino disminuir. No opongo canto clásico y canto ritual, sino dos formas de canto; algunos cantos rituales siguen la forma clásica y los cantos clásicos de *yajé* se realizan en un marco ceremonial.

El canto clásico empieza, incorpora y termina con una sucesión de onomatopeyas (*dei dei dei dege dei dei dei...*) cuya modulación anuncia las oscilaciones tonales. El ritmo está marcado por la unión de partículas (*ma, maña, maka*) y la repetición de ciertas síla-

bas, expresiones y frases. Estos efectos prosódicos juegan con un léxico particular y constituyen la lengua (*miña*) reconocida como lengua (*hʷiha*) por los Siona colombianos (Langdon 1974:20). Esta lengua (*miña*) la hablan las personas primordiales (*miña mai*), entre las cuales se incluye a los muertos, que residen en el "espacio primordial" celeste (*miña bese*). Es la lengua del *yajé* que da acceso al tiempo y al espacio, siendo la muerte la otra vía de paso. Es incomprensible para los profanos y requiere de un largo aprendizaje.

El canto es la expresión de una persona que es su propio "dueño", en el sentido en que es fruto de su experiencia, de su trabajo mental. Esta noción de propiedad permite identificar el canto y acordarse de su origen. No tiene un sentido exclusivo y cada uno puede reproducir un canto que no sea de propia creación ni heredado, sino una elección. Los cantos no mueren con quien los ha compuesto; hoy día, los cantos más famosos son aquéllos de los chamanes difuntos. Cada hombre posee un repertorio vocal propio, formado por cantos de difuntos, cantos de otro grupo local y cantos propios. Este corpus personal es conocido por los demás, es público, y el aprendizaje se realiza a base de escucharlo. Para honrar la esencia del ser creador, el cantante debe respetar la melodía, el tono, el ritmo y la disposición sintagmática original.

El contenido relativamente estereotipado y la estructura clásica del canto crean una armonía indudable, dando la impresión de que todos los coristas poseen la misma partitura. Ahora bien, es sumamente raro oir el mismo canto interpretado por varias voces, salvo en el caso de los cantos rituales ya mencionados. Los cantos al unísono van acompañados siempre de la unión de los hombres en el baile: la misma voz guía el mismo paso. En estas ocasiones rituales, los hombres se expresan por medio de una sola voz y de un solo gesto; unidad indispensable, al parecer, para el cumplimiento del ritual. En cambio, en las sesiones de canto de *yajé*, dentro de la fiesta ceremonial o ritual, los hombres se singularizan al ocupar cada uno su hamaca. Cada hombre está colgando entre cielo y tierra, se mece y pasea solo por el universo del *yajé*; la experiencia es individual y el cantante habla en nombre propio. Muchas veces, los cantos son en primera persona y relatan una situación peculiar. La naturaleza de la experiencia alucinatoria explicita estas relaciones entre individuo y colectividad; cada persona funde sus visiones en el molde colectivo o la estructura del canto. Inmutable signo de la creación cultural, abriga las variaciones infinitas de las situaciones particulares del

mismo modo en que un calidoscopio combina sus cuadros sin cambiar nunca el número, la forma o el color de los elementos que lo componen.

## Los temas cantados

Decenas de cantos interpretados durante las fiestas de *yajé* fueron grabados, para poder transcribirlos. La traducción fue realizada por un joven Mai huna que estaba iniciándose en el canto; las partes incomprensibles para él, fueron trabajadas con los demás cantantes. En el corpus reunido se distinguen tres categorías de canto: el de ilusión, el de poder (chamánico) y el de agresión. El tema principal del canto es el criterio de la clasificación, pero en las tres categorías se encuentran elementos comunes derivados del nivel de realidad (*miña*). El canto de ilusión es la representación sensible del estado del cantante bajo el efecto del *yajé* o de otra planta; el canto de poder evoca –en el mismo universo sensible– el panteón de fuerzas de donde saca sus poderes el chamán; el canto de agresión es la puesta en acción de estos poderes. De una categoría a otra, cambia el objeto, pero permanece el paisaje. Desfilan las visiones y solamente la interpretación de la colección de imágenes que ofrecen los cantos puede darnos una idea de la representación del mundo (*miña*).

El canto de ilusión se refiere a las propiedades de las plantas alucinógenas (**Brugmancia**-*toe* y **Banisteriopsis**-*yajé*) ubicándose en la sensorialidad de la ilusión. El *toe* hace perder el sentido, enloquece, coloca al sujeto en un estado extraño. El *yajé* hunde en un universo de blancura, emborracha y marea, se sube a la cabeza. Los Mai huna no toman *toe* desde hace muchos años, pero esta planta sigue siendo un tema preferido; tanto en los cantos antiguos como en los modernos, existen seres y estados que no pueden ser evocados sino por el *toe*. La gesta épica del héroe cultural relata el origen del *toe* junto con su propio origen; los *toes* son los símbolos terrestres que representan a los hermanos de la madre, los jaguares celestes. Ellos son los dueños de esta planta.

El *yajé*, el *sanango* y el *tabaco* son plantas posteriores, del tiempo de los hombres. Su uso fue transmitido a los Mai huna por un chamán mítico, quien ha guardado para él una especie de *yajé* desconocida en la tierra Mai huna. Se trata del *yajé de viento (tutu*

*yahe)* que, a veces, aparece en la *mareación*. Las marcas míticas de estas plantas son de distintos órdenes y parece que los Mai huna han cambiado su llave de acceso al mundo mítico sin variar la naturaleza de sus ilusiones. Hubiera sido mejor conocer el tiempo del *toe* para darse cuenta de las transformaciones hoy en día invisibles. Los Mai huna afirman que el *toe* enloquece al hacer perder el sentido de la percepción, la orientación, la memoria y la ética. Ya no se admite, socialmente hablando, que un hombre pierda el control de sí mismo en esta forma (desgraciadamente, la borrachera producida por el alcohol es totalmente admitida). Dicen que temen la agresividad de las visiones del *toe*, asociadas a las flechas mágicas; afirman que hace ver hordas de soldados armados con lanzas brillantes, la bandera peruana en alto, y esta visión no les gusta.

Como ahora los cantos son emitidos bajo el efecto del *yajé* o del tabaco, resulta difícil saber cuál era la planta que daba luz a los cantos antiguos. De manera arbitraria, se podría considerar que la planta evocada en el canto está en el origen de éste. Los cantos se dirigen a una de estas plantas en forma directa o metafórica y muchas veces en asociación a la palabra (*miña: miña pei toe primordial y miña ?+ko* o *sanango primordial*). Es cierto que tomando *yajé*, el cantante puede evocar al *toe*, no porque los efectos sean idénticos sino porque existen imágenes "ya hechas", un código cultural o una red de representaciones. En la ilusión del *toe*, el cantante describe las blancas flores del *toe*, sus relámpagos y perfume; pero, las visiones de flores, seres aéreos, cosas blancas y brillantes pueden ser experimentadas con el *yajé*. Bajo el *toe* y el *yajé*, el cantante se mueve en un universo fluido y traduce el sentimiento de pérdida de peso con imágenes del viento, de fuerza pulverizada. Se siente como un pájaro, *mĩã, miña*, que pierde sus plumas durante el vuelo, como un pescado en el agua original.

El *yajé* introduce a un universo blanco, en tanto que el *toe* da toques de colores. Con el *yajé*, el cantante puede volverse un pescado vestido de blanco que se halla en la quebrada de los muertos, de la gente primordial, iluminado y rodeado de "almas" y espíritus blancos. El mismo chamanismo asociado al *yajé* tiene color blanco.

El *toe* encanta los sentidos y el cantante está acometido por el perfume de sus hojas y flores, se desplaza por caminos perfumados. Un simple contacto con las hojas y semillas de *toe* es suficiente para quedar envuelto y penetrado de su esencia enloquecedora. Si

bien la flor del *toe* es el elemento más destacado en la ilusión, a veces aparece la flor del *chirisanango*: la primera se distingue por su olor, y la segunda por la variedad de sus colores (blanco, amarillo, morado). La flor del *yajé* no alimenta ninguna imagen, pero sus hojas y sogas serpentinas forman bosques que rodean al cantante.

La madre de la ilusión, *Mariri*, se presenta como un hervor semejante al del *yajé* cocinado: efervescencia de escamas y remolinos, torbellinos que aluden a la venida de *Ñukečiko*, la madre del agua. *Mariri* se acerca y cubre al tomador con una ola de placer.

Una variedad de motivos rojos aparecen en el campo visual: unos abstractos, como chispas, pavesas rojas y cabezas verdes; otros concretos, como la blanca serpiente de las almas, el murciélago blanco, el jaguar del *toe*, una mujer adornada y todos los espíritus que veremos después.

Quien toma *yajé*, desarrolla una percepción ultrasensorial. Se funde en un universo movido, luminoso, rojo, perfumado. Lo penetra y queda penetrado. Oye el grito de los tigres, el silbido de los espíritus, sus palabras, el pasar del viento. Les ve brincar, correr, deslizarse, mezclarse. El tomador se revuelca, derribado, se enrolla en el suelo. Andando en el mundo de las "almas" (*bati-na* de *Miña bese*), menciona los lugares que visita: el tronco de las "almas" (*bati kumu*), la quebrada de las "almas" (*batigaya*) y el agua de las "almas" (*bati oko*) que baña varios objetos. Estos lugares vinculados al tiempo (*Miña*), que se conocen "normalmente" después de la muerte, expresan muy directamente la idea del paso de un estado al otro, de este mundo al otro. El cantante hace nuevamente el viaje del chamán primordial y visita las casas de los *miña* mai, gente-miña, de los difuntos, de la *Anaconda-Ñukeo*, la madre primordial, y de los Jaguares, cuyo olor fuerte recuerda al del *toe*.

## DOS CANTOS DE ILUSION[3]

... Toda la noche viene el viento corriendo, viene en el pensar...
... Viene en el camino libre del que te hablo, una fiera está echada en el tronco, te veo llevada por el *yajé*, me quieres comer...
... Seres negros se paran, parados, entran en las casas, ella llega...
... Un tigre estaba en la casa, en la casa donde vivía, la viene a abrazar. El tigre del *toe*, los tigres vienen corriendo, vienen en el

camino para abrazarte. Te caes, te revuelcas, el camino es estrecho, los tigres caen y se revuelcan en el suelo...
... En la *mareación*, el viento hace caer las casas. Entran en todas las casas...
... El tigre del *toe* llega, brinca en el camino, llevado por el viento de ilusión.

Canto de Lino

... Escamas, remolinos, hervores me acercan...
... La madre de la ilusión, *Mariri*, hace remolinos acercándote...
... Estoy en la *mareación* con gusto, ya me he ido, no me desanimo, me voy con gusto, te voy a hace ver, te voy a hacer venir, ven sin miedo, en la misma ilusión de placer, ella te hace ver lindas cosas...
... La fuerza que me hacer ver almas como polvo cae a mi lado...
... Se siente como un pájaro que pierde sus plumas...
... En la casa de la anaconda, en la casa de la anaconda, el tigre chiquito lanzado del monte viene a caer, lanzado del monte viene a caer, entra, el tigre, el tigre en la casa de la anaconda, cae, entra, cae, entra, parece cabezas verdes, cabezas verdes, cabezas verdes...

Canto de Doheru (finado), por Lino

En el marco de una ilusión particular, el cantante-chamán (*dabɨ*) establece contacto con una fuerza sobrenatural que le comunica un poder absoluto, o sea, desligado de una práctica inmediata: se sabe que algún día todo poder chamánico debe emplearse en determinada agresión o curación. El conjunto de estos cantos constituye la categoría de los cantos de poder. Más que los otros, estos cantos se hallan marcados por la personalidad del tomador, porque constan de una relación de fuerzas, dependiente de la naturaleza del poder o del saber detentado. No cualquier hombre puede evocar poderes chamánicos, no hay usurpación posible. Sin embargo, algunas personas pueden perder sus poderes (*dabɨ*) y preservar parte de su saber, así que pueden evocar los poderes de que gozaron algún día. Los cantos expresan una visión singular que atestigua, frente a todos, la fuerza del individuo que la ha experimentado.

El chamán obtiene la revelación durante el "viaje" producido por el alucinógeno, y sus visiones contestan la pregunta en la que

él ha pensado; trata de entrar en contacto con tal o cual fuerza, espíritu o ser, e interpreta la respuesta que le da la "soga". Si bien el canto es la expresión de un poder detentado por el chamán u obtenido por éste al momento de crearlo, su reproducción no significa que esta fuerza, nacida de una comunicación dada, sea renovada. La reproducción del canto puede, a lo sumo, preservar la imagen de poder de este chamán.

Al transitar por el mundo de la ilusión (*miña*), que es su realidad, el chamán recibe poderes en forma de flemas o flechas mágicas (*dabɨgara* y *dabɨñaka*).[4] Estas lo penetran por la boca, la mano o el pecho. Las flechas mágicas se prenden en su cuerpo, la flema realiza un proceso de ósmosis. Estos poderes pertenecen a la gente (*miña*) en un sentido amplio, lo cual incluye a todos los residentes de *miña bese*: "almas", espíritus, madres de especies vegetales o elementos naturales, localizados en la Tierra o en el aire.

Los espíritus más potentes habitan en el cielo y bajan a la Tierra en forma de pájaros nocturnos y jaguares: hoy día, los Mai huna evangelizados les llaman demonios (en castellano) y toda la población les tiene miedo. Su venida siempre es mal agüero y señal de muerte mandada por un chamán agresivo. Es cierto que en su mayoría, son poderes dañinos los evocados en estos cantos. En algunos cantos, los menos, se piden poderes recomendando su buen uso (*deoyikɨ*) después de mencionar el daño que pueden ocasionar (*dabɨ neyî*): la ambivalencia de los poderes chamánicos es bien conocida (Chaumeil, 1983). Los espíritus más comunes son los siguientes:

- *Beči:* el dueño de las flechas mortíferas, conocido como Satanás. Es el dueño de la sangre derramada: se baña en charcas de sangre, se arrastra y vomita sangre, arde, come candela. Está cubierto de flores rojas y vestido de rayas. Entrega en manos del chamán flechas mágicas y le deposita una flema en la boca. *Beči* intercambia sus poderes con la madre del agua, *Ñukečiko*. Viene a la Tierra actuando como pájaro de mal agüero; su silbido es muy peculiar.
- *Ñukečiko:* la madre del chamanismo de flema, madre del agua. A menudo se le representa como anaconda, madre de los pescados. Se acerca al chamán con los rasgos de una bella mujer adornada con chaquiras y el cuerpo bien pintado. Numerosos mitos cuentan sus encuentros con los chamanes y que su poder es uno de los

más potentes. Posee flechas mágicas: "la flecha-espina de anaconda hace derramar la sangre".

- *+m+gaya ak+, +m+ ak+*: el dueño de la quebrada del cielo, el dueño de lo alto. Este término se refiere al Jaguar Celeste y, por metonimia, al *toe* que posee. Es dueño de flechas mágicas de color blanco-azul brilloso, con las que juega. Las manda al chamán con un soplo para que se ciñan a su cuerpo.
- *S+i:* es el pájaro mediador entre ambos mundos. Como *Beči*, es de mal agüero cuando silba de noche y cerca de las casas. Los Mai huna lo traducen así: "demonio como pájaro". Su nombre deriva de la raíz verbal *s+i*, que significa "apegarse". Tiene el cuerpo adornado de flores sanguíneas y se le ve cerca de la quebrada celeste y del tronco de las "almas". Posee el poder chamánico de las flechas.
- *Oyo*: el murciélago. En los cantos siempre aparece en compañía de "almas" de color blanco-azul. Es un auxilio chamánico que anuncia la muerte, pues viene del tronco de las "almas" en busca de la víctima.
- *Bati gana:* mosca azul-verde que se ve en la tierra durante las malas temporadas. Su nombre remite al ruido producido por las alas de las abejas míticas asociadas a la transformación de las "almas" en estrellas. En los cantos, se sientan en el pecho para hacer penetrar la flema.
- *B+b+*: el bufeo (delfín). Está relacionado con la locura y anda con el *toe* en la quebrada celeste. Es de color blanco. Acarrea las flechas mágicas hacia abajo. Cuando hace secar las plantas de *toe*, determina la muerte de los dueños de éstas (imagen mítica).
- *Yahe bike:* el padre del *yajé*, en palabras arcaicas, o *miña*. Es dueño del chamanismo del *yajé*. Guarda en la boca o lleva en las manos una flema como agua blanca. Está cubierto de flores blancas.

Los cantos evocan varias "madres" de especies vegetales relacionadas con los nombres de los lugares que debe visitar el chamán para entrar en contacto con los que detentan los poderes. El poder de flema puede conseguirse independientemente de un ser específico, nombrado o identificado. Las "almas" tienen el poder de transmitir la flema por los cantos. "Alma" es la traducción común de *bati*, que representa al espíritu que viaja durante el sueño y es la transformación del corazón (*ab+*), sede de la razón, después de la muerte. Las plantas alucinógenas tienen *bati-na*. Las luciérnagas (*tuku-na*) o "estrellas" son las encarnaciones nocturnas de los *bati-na*

de los chamanes recién fallecidos. Hay varias representaciones, como la de un ser vestido de blanco, de los *bati-na*: todas son aptas para entregar el poder de flema. Pueden aparecer en el sueño en la misma forma en que lo hace el *yajé* y no es extraño escuchar que un chamán cuente su sueño como si fuera una visión de *yajé*. A veces, toma *yajé* para aclarar lo visto. En el sueño, los hombres andan por el mundo de aquí y de más allá, de *miña bese*, y pueden tener verdaderas revelaciones.

## DOS CANTOS DE PODER

... La quebrada de *toe*, las moscas azules de *toe* te caen encima, hacen entrar la flema por tu pecho...
... *S+i* como un pájaro viene a silbar afuera, él es quien hace así...
... El *toe* de *+m+ ak+* (dueño del cielo) no tiene flor todavía, cayendo viene afuera...
... El tigre de sol está sentado, sentado saca lo que tiene, lo que sabe...
... El viento hace caer las yucas para tomar masato...
... El tigre de viento viene como los pájaros a comer las frutas, desgrana las semillas y come alegrándose, ella ríe cargando las frutas de *toe*...

Canto de Magaro (finado), por *Boči*
(imagen del mito de *+m+ Yai*, el Jaguar Celeste)

... Los patecitos de *toe* están sentados en fila, el *toe*, el *toe* sale como luz brillante, envuelto en las hojas de *toe*, así hace...
... Viene cuando los patecitos de *toe* están bien sentaditos en fila...
... El *beči* de *toe* saca su poder (*dab+*)...
... Así como tu brujería hace enfermar cuando alcanzan tus flechas...
... El *beči* de *toe* saca su poder, los patecitos de *toe* están sentados en fila, el *toe* sale como luz brillante, envuelto en hojas, él es quien hace así...
... *Mai s+i* silba, bajan para sentarse en fila, como puntitos blancos, quieren tomar durante la fiesta de *yajé*. *Mai beči* cae como gotas de sangre, llega resbalando en sangre, viene arrastrándose, de-

rramando sangre...
... No hagas daño a la gente, piensa bien, no hagas daño...

Canto de Bo (finado), por Roberto

Los cantos de agresión describen precisamente para qué sirve el poder. Evocan formas de agresión chamánica, más o menos precisas y dirigidas. Nunca se menciona a la víctima en el canto; es conocida por otras vías de la memoria. En ciertos casos, el canto finaliza con cuentos históricos de agresión, que el chamán puede recordar y contar después del canto o durante la misma ilusión. Estos cantos que parecen, a primera vista, desafíos y amenazas, son verdaderos cantos de guerra; los Mai huna afirman haberse matado entre sí por hechicería. Todos los propietarios de los cantos grabados tenían, o tienen todavía, la reputación de ser matones y a los Mai huna les gusta recordar estos hechos de valentía. Los chamanes sostenían, en las mismas fiestas de *yajé* y de bebida, contiendas chamánicas donde comparaban los efectos de sus poderes y, según los cuentos, concluían con la muerte de todos los protagonistas. El combate tiene lugar en el mundo real traspasado por la realidad *Miña*, y a veces ocurre que el "matador" y su "víctima" continúan su diálogo gracias al *yajé*, que suprime la distancia introducida por la muerte, como se afirma en un canto.

## CANTOS DE AGRESION

El canto puede enlazar la obtención de un poder mortífero a su envío hacia una víctima (pensada), quien sentirá los dolores aprendidos en la visión, como lo demuestra el extracto siguiente:

Se arrastra derramando sangre
*Beči* de la quebrada celeste agarra sus flechas en la mano
Arrastrándose en la sangre derramada llorará
¿No sientes la fuerza de las flechas del dueño de la quebrada celeste cuando se prenden en tu cuerpo?

Otra estrofa:

*Beči* del *toe* saca su brujería
Así tu brujería hace enfermar cuando tus flechas alcanzan.

En su forma de jaguar, el chamán lleva la muerte y sólo un chamán muy potente, gran tomador de *toe*, puede interpretar el canto siguiente, que hace temblar a quien teme su ira:

... Yo soy quien ha matado gente, no me hagan oír cosas que me ponen de cólera, no tengo corazón para tener miedo de matar...
... El tigre del agua de las almas baja y se sienta en medio de la sangre...
... Perdiendo su sangre llora...
... A la quebrada de la gente *Miña* viene a salir llorando.

Canto de Artemio

El principio de venganza, motivo de un ciclo de ajuste de cuentas, no queda fuera de los cantos interpretados:

... A mí sólo me hace tanto sufrir, en mi cuerpo me hace sentir...
... Haces correr mi sangre...
... La picadura de avispa es más agradable...
... A mí sólo me haces sentir tanto dolor en mi cuerpo, lo siento
... Te voy a hacer lo mismo...

Canto de *Boči*

En ese caso, la picadura de avispa hace referencia al dolor del dardo de la flecha mágica. A los Mai huna no les gusta la soledad de la muerte y siempre tratan de llevarse a alguien, al que ha mandado el daño o a alguna persona relacionada con el "brujo":

"Acaso, ¿yo solo voy a morir? Momentáneamente se apaciguan los espíritus con la muerte, pero la víctima mantiene a los vivos bajo presión hasta que consigue compañía. Así dice el canto:

... No has pensado que podía vivir, con cólera has hecho...
... De esta manera me has (matado) dejado...
... Es igual, lloras ahora al salir (de donde los muertos) la sangre se derrama alzándote estás llorando...
... Los que tienen las flechas de la gente del agua son diferentes...
... Si me haces daño poniéndote de cólera...
... Los que tienen las flechas del anaconda les hacen caer y prender...

... La brujería de los Mai huna de altura (*airo akɨna*) son flechas de sangre...
... Si otro se pone de cólera contra ti puedo tener miedo, pienso tener miedo...
... Los que tienen las flechas de la madre del agua, los que tienen flechas de otros grupos pueden prender sus dardos en mi cuerpo, si hacen daño...
... Los que tienen flechas de los Mai huna me dan miedo, siento miedo...
... No has pensado que podía vivir, con cólera has hecho...
... Cuando te has dormido, en el mismo lugar de los muertos has salido, te ibas llorando...
... Estas llorando arrastrando hojas de sangre...

Canto de Docaso, por Artemio

Los cantos de poder y de agresión presentan situaciones de diálogo en las cuales es difícil identificar al sujeto. El canto de ilusión se interpreta en primera persona o expone a nivel descriptivo, en tercera persona, como si fuera una pintura que se ve o se vive. El canto de agresión puede tener un sujeto mejor determinado: el "yo" que representa al cantante original y actúa sobre el interlocutor "tú". En algunos casos, la víctima puede aparecer como una tercera persona, pero el contexto da a entender que es el objeto de un arreglo cuyas formas se deciden en la relación del chamán con la fuerza potente. En cambio, en diversos cantos que versan sobre los poderes chamánicos se plantea la cuestión del sujeto y de la naturaleza de los interlocutores. El cantante parece evocar una situación en la cual él es otro o está ubicado en una relación de enseñanza; que él aprenda de la fuerza sobrenatural o que enseñe a otra persona no determinada. Veamos algún extracto:

> Estás parado andando, así vives, estás buscando el chamanismo bueno
> El padre del *yajé* te ilumina, parado tiene como un agua blanca, así hago
> Las flechas del dueño de la quebrada celeste son brillantes, las agarra, las vas a sentir en tu cuerpo, pensando lo mismo, pienso y me volteo.
> *Sɨi* de la quebrada celeste agarra sus flechas brillantes. Se

para pensando en el cuerpo de la gente (que va a matar).
¿No sabes hacer la misma cosa que yo sé hacer?
*S+i* de la quebrada celeste sopla flechas que penetran tu cuerpo
Posee la flema del alma de *sanango*, flema que cae y entra por mi pecho
Me haces sentir y subir hacia la quebrada de *sanango* primordial, me cambias.

Hemos presentado, en orden, las personas que ilustran la posición de diálogo que vive el cantante. En algunos casos, se dirige hacia fuerzas sobrenaturales; en otros, a un público y, a veces, no se sabe de quién habla. Hay momentos en que el cantante parece estar poseído por la fuerza que ve y se expresa con la voz de ésta. En otras oportunidades, desempeña varios papeles. El diálogo puede ser el de un espíritu (en el sentido amplio) con un chamán; el de un chamán con un aprendiz y, en todos los casos, se percibe la relación de transmisión de saber y poder del uno al otro. Sin embargo, el empleo de la segunda persona pronominal puede estar vinculado a una forma de discurso pedagógico, en la cual se involucra al otro para mejorar la condición psicológica. Esta virtud pedagógica del canto está relacionada con su dimensión pública. Los profanos no son capaces de percibir el alcance del canto; saben que los cantantes han pasado a la otra realidad y que obtienen, de este conocimiento, medios de acción simbólicos sobre su realidad. Los que saben cantar, entienden.

Es importante advertir que en esta sociedad, transformada por varias décadas de contacto con los blancos y la evangelización llevada a cabo por diferentes iglesias, los hombres siguen tomando *yajé* (a pesar de la prohibición religiosa) y cantan con gusto. Sus voces acompañan la transformación de las frutas en una bebida muy valorizada. Operación que, realizada por las mujeres, se acompaña con el ruido de percusión provocado por el juego del moledor contra el *batan*. Como al mascar la pulpa de la fruta no pueden cantar, las mujeres conversan y se animan a moler. El canto de los hombres y la percusión de las mujeres constituyen la armonía que es el corazón de la ceremonia.

## NOTAS

1. *Soga* es un término regional para designar bejuco.

2. Ilusión es la traducción de la palabra Mai huna *dah+ mareación*, que alude a las sensaciones obtenidas por la toma del *yajé*.

3. Los tres puntos (...) indican la repetición de la frase melódica *dei dei dei dege dei*. Empleamos en la traducción de los cantos las palabras usadas en castellano por los Mai huna, tales como tigre en lugar de jaguar y brujería en vez de chamanismo agresivo. No hemos incluido las repeticiones de palabras o frases, que dan mucha extensión al canto.

4. El término *poder chamánico* tiene aquí el sentido de "soporte de poder chamánico". La palabra *dab+* tiene un campo semántico amplio: "chamán (brujo), daño, soporte de poder (flechas, flema)... Los Mai huna traducen *dab+* por brujería; nosotros preferimos hablar de chamanismo agresivo, así como de chamanismo de flecha o de flema.

## BIBLIOGRAFIA

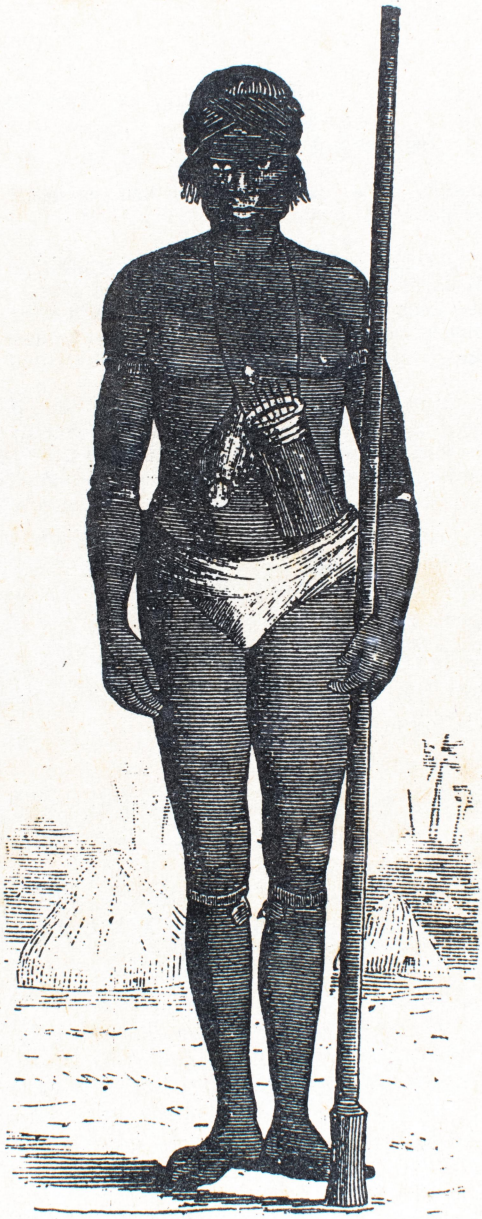
**CHAUMEIL, J.P.**

1983 *Voir, savoir, pouvoir. Le chamanisme chez les Yagua du Nord-Est péruvien.* París: Edition de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

**LANGDON, J.**

1979 Yaje among the Siona: cultural patterns in visions. En *Spirits, chamans, and stars*. D.L. Browman y R.A. Schwarz, eds. Pp. 63-80. La Haya: Mouton.

1985 Siona classifications of yaje: ethnobotany, ethnochemistry and history. Documento presentado en el XLV Congreso Internacional de Americanistas, Bogotá, Colombia.



# "EL ANIMALITO DOMESTICO QUEDO HECHO CENIZAS"

temas

## Aspectos del Lenguaje Shamánico Secoya

*María Susana Cipolletti**

### INTRODUCCION [1]

LAS manifestaciones musicales secoya comprenden dos grupos de canciones: las que se cantaban en ocasiones festivas, de lenguaje simple y anafórico (**otaoyé**), y las shamánicas, cantadas en las sesiones destinadas a la ingestión de alucinógenos (**wiña kashé**). La diferenciación entre ambos grupos de canciones se evidencia no solo en sus distintas denominaciones, sino también en la actitud de los indígenas, que no se refieren jamás a las canciones festivas si se habla de las shamánicas y viceversa. Cualquier adulto conoce el texto de las canciones festivas, mientras que solo el especialista religioso[2] y quienes hayan ingerido alucinógenos a lo largo de muchos años pueden reproducir los cantos shamánicos. Ambas tienen en común el hecho de ser entonadas en situaciones en las que el individuo se halla en un estado distinto al habitual, ya sea bajo los efectos del alcohol o de las drogas psicoactivas.

---

* Profesora del Instituto de Antropología Cultural de la Universidad de Bonn.

1 Los Secoya pertenecen a la familia lingüística Tucano occidental; 250 individuos viven actualmente en el Perú y una cantidad igual en el Ecuador, donde desde hace unas décadas se realizan casamientos son Siona y Cofán. El asentamiento más numeroso es el de San Pablo, sobre el río Aguarico (Ecuador), donde fueron recogidos los datos aquí utilizados, en algo más de tres meses de estadía en 1983, 84 y 85. En cuanto a las actividades de subsistencia, cf. Vickers 1976.

2 Los Secoya denominan al especialista religioso **yajé unkukë** ("bebedor de **yajé**") o **íti pãiki** ("el que vive"), cuando hablan castellano utilizan el término quechua **curaka** ("jefe").

Desde hace cierto tiempo, y debido a la prédica de los misioneros del Instituto Lingüístico de Verano, los Secoya de San Pablo han abandonado tanto la bebida de **chicha** fermentada como de alucinógeno, aunque algunos siguen ingiriéndolos en sus visitas a asentamientos vecinos. En la actualidad, sin la presencia de los misioneros, a quienes el Gobierno del Ecuador no renovó el contrato de permanencia, existen tendencias a retomar ciertas actividades tradicionales, entre ellas la utilización de alucinógenos.

En el análisis de estas canciones he dejado de lado toda consideración de su aspecto musical, para el que no estoy capacitada, concentrándome en las imágenes presentes en las canciones y las relaciones existentes entre ellas y la mitología del grupo, es decir, cómo el lenguaje shamánico se articula en la cultura, dado que los textos se refieren a personajes y episodios míticos, sin el conocimiento de los cuales no pueden ser comprendidos. Otro aspecto del lenguaje shamánico que mencionaré es el de los "nombres de **yajé**", que denominan objetos que se perciben solo bajo los efectos de la droga, como también la denominación esotérica de algunas especies de serpientes venenosas, pronunciando el cual se logra la curación de su mordedura.

No existe más bibliografía relativa a las canciones shamánicas secoya que los datos proporcionados por Vickers (1976: 161 s., 165), quien define la habilidad para el canto como un atributo esencial del **curaka**; este canto –agrega– se expresa en un "dialecto mágico", que solo en parte es comprendido por los presentes. Esta afirmación se basa en un error de interpretación, pues sugiere que las palabras utilizadas en el canto shamánico muestran diferencias con las empleadas en el lenguaje cotidiano, hecho que impediría su comprensión. El análisis de las canciones muestra, por el contrario, que sus palabras pueden ser entendidas por cualquier hablante secoya, y que lo ininteligible se da en el plano semántico, ya que el texto no puede ser "leído" correctamente –es decir, decodificado– sin la intervención y las informaciones del especialista religioso.

La referencia a las canciones shamánicas surgió en el curso de una investigación de campo sobre la cultura secoya, hacia el final de mi tercera estadía en el lugar. Resalto este hecho, pues es evidente que solo entonces se me tuvo la confianza necesaria como para hacerme partícipe de las mismas. Esta confianza, como veremos, no logró evitar otros escollos, que surgieron de las caracterísi-

cas de peligrosidad latente que poseen ciertos cantos. Estos han sido cantados fuera de contexto, el de la comsumición de **yajé** (*Banisteriopsis sp.*), el más habitual de los alucinógenos utilizados por los Secoya[3], realizada bajo la guía del **curaka** o **yajé unkukë**, y en la que participaban jóvenes y adultos de ambos sexos, con preeminencia del masculino. Lo que hacía de estas reuniones un acontecimiento especial es que ellas eran la única oportunidad en que la gente "común", pero con vocación religiosa (es decir, con interés de conocer a las teofanías), podía contemplar a los seres que acudían a la reunión. Los más numerosos de estos son los habitantes del cielo, denominados genéricamente **wiñáo wá'i** (**wiñáo** hace referencia a algo tierno, joven, que no muere; **wá'i** es un plural), así como otros seres que residen en el lecho de los ríos y en el inframundo.

El **curaka**, a quien me une una relación de mutua confianza, cantó tres canciones, pero luego declinó hacerlo. Esta actitud se debió al hecho que él no podía cantarlas sin exponer a la comunidad a ciertos peligros, que abarcan desde el ataque de jaguares hasta el hundimiento de la tierra. Que el temor no residía en que yo las escuchara se transparentó en su recomendación de que hablara con otro anciano quien, por su asidua intervención en las sesiones, conoce los textos "de memoria", pero no los pronuncia perfectamente. En este caso, el canto no entraña ningún peligro, pues no es potente (es decir, no convoca a las teofanías): se trata de una simple emisión sonora, sin más consecuencias[4]. Se considera que las canciones son aprendidas por el joven **curaka** de los especialistas más ancianos, pero todos las reciben de los seres míticos que son el tema de la canción, la cual les pertenece. De ahí que se afirme que no existen diferencias entre los cantos entonados por diferentes **curaka**.

Los cantos fueron grabados, no solicitándose en el momento más explicación que la que otorgó el informante. En sesiones posteriores con el nieto del **curaka** (este difícilmente habría aceptado la

3 Se utilizaba además *Brugmansia* (**pejí**) y *Brunfelsia* (**ujajay**); sobre la ingestión de alucinógenos cf. Cipolletti, en prensa c, y Vickers y Plowman 1984.

4 La "corrección" se relaciona no solo con la correcta secuencia de las palabras, sino con un determinado tono, ritmo, una alteración determinada, etc., además de con el poder específico del shamán. Una descripción de la sesión de **yajé** puede consultarse en Vickers 1976: 163 ss.

manipulación de los textos por alguien ajeno en su familia), se transcribieron fonéticamente, realizándose luego una traducción por palabra e interlinear. El joven, que nunca ingirió alucinógenos, realizó una traducción literal de los textos, aunque sin entender su significado, que posteriormente nos fue explicado a ambos. Es decir, que estas canciones permiten dos lecturas: la del especialista religioso, y la de quien no ha ingerido alucinógenos, y no participa por lo tanto del conocimiento religioso. En el análisis trataré de demostrar cómo se articulan estos dos niveles.

De la anciana hermana del **curaka** he grabado una docena de canciones que describen el aspecto y los adornos de varios seres que habitan distintos estratos cósmicos. Aunque M. ha realizado incursiones profundas en el mundo de los alucinógenos, no se ha especializado, y por lo tanto no ha accedido a otras regiones del cosmos, como en el caso del **curaka**. Ella hizo hincapié en que vio siempre a estos seres como en una "revista", es decir que los percibía físicamente cuando descendían a la tierra, pero ignoraba los detalles acerca de su forma de vida.

**a. Canción relativa al curaka**

| | | |
|---|---|---|
| 1. | **Jo'shaë maká**<br>animal doméstico diminutivo<br><br>**sá popó jaĩsíweñá**<br>quedar cenizas estando así | Pobrecita la persona (el **curaka**).<br>está gravemente embriagada<br>de **yajé** |
| 2. | **popó saoké pa'iwe'ñapí**<br><br>quedar cenizas estando<br>//**ju'ju sẽsé**//* | ve las visiones y canta<br>//**jujú sẽsé**// |
| 3. | **jo'shaë**<br>animalito doméstico<br>**wa'ërë kua'ërë**<br>pobrecito pobrecito<br>**páimerepá wëwé**<br>estando correr | El **curaka**, pobrecito, pobrecito,<br>baja corriendo |

* Las barras indican la cantidad de veces que se repite una expresión.

4. **tĩmejë paërë //jujú**
bajar estando
**sẽsé// sëkó**
soplar, decir
**meojë paërë**
bajar estando

Baja del cielo cantando //**jujú sẽsé**//

5. **wiñá põsë wëwë**
joven correr
**mejë paërë**
bajan estando

Los jóvenes **Wiñá** bajan corriendo del cielo

6. **potiyá makarepá**
derramar estando así
**kukuí maká**
diminutivo
**sá popó**
quedar cenizas

El **kukuí** (=**curaka**), al embriagarse con **yajé**, queda bien grave

7. **jãisiwe'ñá kukuí**
estando así
**maká tunú meokë**
dim. rodar bajar

Estando en ese estado, el **kukuí** (= **curakita**) baja rodando

8. **pa'i nu'ñá manapí**
estando así dim.
**pãi mañá jo'shaë**
persona dim. animal dom.

así, la personita, el animalito doméstico

9. **waëré kua'erë**
pobrecito pobrecito
**tunukë pa'ití**
rodar estar

Pobrecito, pobrecito, está rodando

10. **jo'shaë maká**
animalito dom. dim.

**sekua'yé**
torcer chambira
**saokë ná**
seguir torciendo

La personita tuerce las hierbas aromáticas, mientras sigue contemplando, sentado.

**tayá ma'ñá saoké ñakë**
hierbitas seguir ver
**nu'ití**
sentado

11. **pãi mañarepá**
persona dim.
**timeñeñá kua'erë**
aproximarse pobrecito

Las personitas descienden a la tierra

12. **jo'shaë wua'ëré**
anim. dom. pobrecito

**timeñeñá //jujú sẽnsé//**
aproximarse

Yo (el **curaka**), pobrecito, los veo descender a la tierra (a los **Wiñáo wá'i**)

13. **sërá jurú tëkaré**
garza huesos
**pu'pejë** **pãi**
tocar (instrumentos) pers.
**mañarepá we'wë** **mẽjë**
dim. correr bajar
**paë'rë**
estar

Las personitas bajan corriendo, tocando los huesos de la garza.

(Texto 645. San Pablo, 16.8.84).

El **curaka** se refiere a sí mismo en 3ª persona como **jo'shá,** palabra que expresa el significado de "domesticado" y designa tanto al perro y a ciertos **pets** (perdices, loros) como a plantas ornamentales que los Secoya siembran cerca de su vivienda[5]. A esta noción de perteneciente al hogar, relacionado con el ámbito humano, se agrega el diminutivo cariñoso **maká**, utilizado para denominar a los niños y a animales domésticos jóvenes. **Sá popó** se refiere a quemar leña, más precisamente, a las cenizas que restan cuando se ha consumido la madera. En este contexto expresa el estado profundo de intoxicación en que se encuentra el especialista religioso. La traducción

5 Estas flores son denominadas **ho'yá horó** (*house flower*, Vickers & Plowman 1984: 10). En un relato siona recogido por Langdon (1979: 70 s.), la "gente del **yajé**" se dirigen al individuo que ha ingerido alucinógenos denominándolo **ho'ya kiyi**, "lorito domesticado".

literal de esta oración (1), "el animalito doméstico quedó hecho cenizas" fue ampliada por el **curaka**, quien la tradujo como "Pobrecito el **curaka**, está gravemente embriagado de **yajé**".

La expresión **jujú sẽsé** (2) es una suerte de imitación del sonido de las flautas que tocan los **Wiñao wá'i**, que se mencionan asimismo hacia el final de la canción.

El adjetivo "pobrecito" aparece anafóricamente (3 y 4) y expresa la conmiseración que siente por sí mismo el **curaka**. Se señala su rápido descenso del cielo, o sea, que en este momento del canto ha logrado una de sus principales tareas: el ascenso al mundo superior, donde habitan los seres que ahora aparecerán ante los hombres (5). Los seres celestes son denominados genéricamente **Wiñáo wá'i**, "los jóvenes", "los que no mueren", y calificados aquí como **Wiñá põsë**, lo cual refuerza la noción de joven y primigenio (**põsë** se aplica, entre otras cosas, a las hojas tiernas de las plantas). Para los individuos no especializados, este momento marca la más profunda experiencia religiosa a la que tienen acceso: Si han ingerido durante muchos años alucinógenos (y han adquirido, por lo tanto un cierto grado, aunque mínimo, de perfección espiritual), pueden ahora contemplar a estos seres.

La expresión **potiyá** expresa algo que se cae y se derrama por el suelo; aquí califica el estado en el que se encuentra el **curaka** luego de su veloz descenso desde el mundo superior a la tierra (6). El **curaka** es aquí denominado **kukuí**, que es asimismo el nombre de una boa que, se afirma, vive en los lugares donde crece el **yajé**. Por otra parte, una boa del mismo nombre habita en el cielo y devora al **curaka**, acompañándolo, luego de defecarlo, en su recorrido por el cosmos. Aquí yace una identificación entre el bejuco de **yajé** (no hay que olvidar su aspecto serpentiforme), las boas y el **curaka**. A continuación se reitera el estado límite al que ha llegado el especialista religioso y se menciona su forma de descenso de las alturas, la que se realiza rodando (7), acentuándose en los versos siguientes (8 y 9) el movimiento giratorio del descenso y la conmiseración.

La imagen siguiente (10) sonaba paradójica a oídos del joven traductor **sekua'yé** significa lit. "torcer chambira", es decir, la acción por la cual el tejedor frota las fibras vegetales obtenidas de esta palmera (*Astrocaryum sp*) sobre su muslo, a fin de lograr la hebra ade-

cuada para la confección de hamacas, bolsas de acarreo, etc. Esta acción es realizada aquí por el **curaka** con otro material; las hierbas aromáticas **ma'ñá**, a las cuales los Secoya (especialmente los hombres) son muy afectos, y que entrelazan en sus pulseras, con el fin de aspirar su fragancia [6].

Los versos siguientes describen el descenso de los **Wiñáo wá'i** a la tierra, denominándolos cariñosamente "personitas" (11); lo hacen tocando melodías en flautas confeccionadas con hueso de garza (**sërá**). Quizá porque estos seres son la antípoda de la muerte, no utilizan –como los hombres– huesos de aves muertas, sino que los extraen de aves vivas. En muy escasas oportunidades entregan estas flautas a los curaka más sabios: la dificultad de obtener una de estas flautas puede medirse por la opinión de que un **curaka** poderoso debería beber intensamente alucinógenos durante diez o más noches para lograr realizar esta hazaña[7].

### b. Rutayó

El segundo texto se refiere a **Rutayó** y su intelección solo será posible teniendo en cuenta –aunque sea a grandes rasgos– el papel que ella desempeña en la mitología secoya: El protagonista

6 Como **ma'ña** (= **manya**) identifican Vickers y Plowman (1984: 15), entre otras, a *Alternanthera lanceolata*.

7 Para los Secoya, las flautas son de procedencia celeste y, aunque los hombres puedan copiarlas –y de hecho lo hacen– no es posible extraer de estas sonidos tan armoniosos como de aquellas. (Un caso análogo es el de los silbatos realizados con los frutos de la palmera **será**, una variedad de la especie *Astrocaryum*). Un hecho frecuente de mal ejercicio de la profesión shamánica era, según el **curaka** de San Pablo, el de quienes, para demostrar sus aptitudes y hacer gala de su sabiduría, confeccionaban flautas de los huesos de garza que mataban para este fin, llevándolas a la sesión de **yajé** escondidas en las ropas, afirmando, al mostrarlas, que les habían sido entregadas por los **Wiñáo wá'i**. Los Siona que ingieren alucinógenos reciben de la "gente del **yajé**" también flautas, aunque no de hueso (Langdon 1979: 72).

8 Utilizo la expresión "mito de creación" para denominar el relato que detalla cómo ciertos objetos, animales e instituciones, adquirieron sus características actuales.

central del extenso mito de creación[8] es **Ñañë** quien, entre otras cosas descubre a los hombres en el interior de la tierra (a todos los grupos étnicos, no solamente a los Secoya), transforma luego a algunos de estos en los prototipos de especies animales, enseña a sembrar plantas alucinógenas etc., y finalmente asciende al cielo, transformándose en Luna. Tiene por esposas a **Repáo** y **Rutayó**, las hijas de un hombre al que más tarde convertirá en el primer tapir, y que le son robadas por otro personaje. Mientras que **Repáo** permanece fiel a **Ñañë**, **Rutayó** lo desconoce, prefiriendo a su segundo esposo. Cuando, luego de varias peripecias, **Ñañë** vence a su rival, transformándolo en rayo/trueno (**Mujuë**), **Rutayó** destroza de pena e ira sus ollas de chicha, hundiendo y anegando la tierra. Luego de recrear el mundo, **Ñañë** envía a **Repáo**, la esposa fiel, al mundo superior, donde se halla relacionada con los muertos y exilia a **Rutayó** en las entrañas de la tierra, donde permanece hasta ahora[9].

**Rutayó** es descrita por el especialista religioso como una mujer desnuda, de piel muy pálida, con una fina barba que de lejos parece vello púbico, pero de cerca se constata que está compuesta por finos pelos absorbentes arbóreos. Ambas características, las ramificaciones arbóreas y el tono de su piel, expresan las profundidades de la tierra en las que habita. Si se la ofende o se excita su ira, cuando ella aparece en la sesión de **yajé** (lo que sucede sobre todo si las mujeres que no participan de la reunión abandonan sus casas, ya sea para orinar o realizar cualquier otra actividad, puede observar una conducta idéntica a la de los tiempos míticos, hundiendo la tierra. Es decir, que en su actuación en el comienzo de los tiempos se

---

Por "creación", según la concepción secoya, debe entenderse la instauración de un objeto, realizada a partir de algo preexistente y generalmente como producto de una metamorfosis.

9 Estos personajes míticos aparecen en relatos de otras etnias tucano occidentales, donde desempeñan acciones similares aunque no idénticas a estas. Para los Secoya del Perú, las hijas del tapir son **Repé** y **Ruokó**; esta última tiene relaciones con **Ñañé Nuhú**, el "dios del trueno" por lo cual **Ñañé** (Luna), envía a ambos amantes a vivir en las profundidades de la tierra, donde sostienen el árbol del universo. Cuando se mueven provocan tempestades y temblores de tierra (Ortiz Rescaniére 1975: 57). Los Siona del Alto Putumayo (Colombia) cuentan que el Dios **Ñañangüé** creó un enorme río, sumergiendo allí a su esposa. Esta nunca puede acercarse a la orilla pues, tan pronto lo intenta, se desatan terribles tempestades. Solo los grandes **curaka** son capaces de establecer relaciones con ella (Cháves 1958: 145).

fundamenta el peligro actual que ella implica para la continuidad del cosmos. Idéntico resultado puede acarrear la repetición de la canción de **Rutayó**, por lo cual el **curaka** es interrumpido por quienes lo rodean si, sumido en el trance y en las características numinosas de la relación con este personaje, reitera el canto. Existe una concepción de exceso en este caso, calificada como **ĩtí kajerë túto sáisë**, lit. "pasar de lo que se debe (puede) hacer" y traducido como "violar", "quebrar", "pasar de la ley" [10].

Vickers (1976: 148), según datos que parecen haber sido recogidos también en San Pablo, identifica a **Rutayó** como a la guardiana de los tapires, de modo que su invocación está relacionada con el llamado a estos animales, para que acudan a ser matados por los cazadores. Aunque hice a menudo preguntas al respecto, no he hallado este concepto, ni ningún otro que apunte a una intención pragmática en la comunicación entre el **curaka** y **Rutayó**. De todas formas, subsistía para mí el interrogante: ¿Por qué se la convoca, teniendo en cuenta su peligrosidad, y no obteniendo de ella ningún beneficio? El interrogante era falso, y la respuesta muestra una de las notas más profundas de la experiencia religiosa secoya: **Rutayó**, en efecto, no es llamada; ella aparece y se manifiesta ante el **curaka** quien al mismo tiempo es repelido y atraído por su canto.

| | | |
|---|---|---|
| 1. | **Rutayó umupi yëní**<br>"mochilero" canta<br>**maojí**<br>sube | El "mochilero" de **Rutayó** sube cantando |
| 2. | **Rutayó ã'soré sõmokó**<br>yuca mover<br>**paërë**<br>hacer | Estoy removiendo las yucas de **Rutayó** |

10 Los Secoya recuerdan varias ocasiones en que, debido a la acción de **Rutayó**, la tierra comenzó a "ablandarse", aunque al cesar el canto el proceso se revirtió. Dos relatos se refieren a estos sucesos: según la versión del **curaka**, **Rutayó** se vengó de un grupo de secoya pues las mujeres habían abandonado sus viviendas mientras se ingerían alucinógenos. El asentamiento desapareció, logrando los **curaka** ascender (sin morir) al mundo superior. En la versión narrada por una mujer, los **curaka** entraron en relación con ese personaje con la malvada intención de matar a la gente. Esta atribución de intenciones distintas a los especialistas religiosos (inocentes en un caso, malignas en el otro) es un rasgo habitual de la tradición oral secoya y depende de la posición y estatus del narrador.

3. **Rutayó jaëpí čání maokó**
abanicos extender ascender
Los abanicos de **Rutayó** suben extendidos

4. **Rutayó jaëpí čání makópaiotë**
hamacas extender estar subiendo
Las hamacas de **Rutayó** están ascendiendo, extendidas

5. **Rutayó unku kuipí oní saokë paití**
= **yajé** llorar continuar estar
El **yajé** de **Rutayó** va llorando

6. **Rutayó wekó sayá maokó pa'iotë**
loros ruido subir estar
Los loros de **Rutayó** ascienden, batiendo las alas

7. **Rutayó nomipí kuë maokó pa'iotë**
mujer nadar subir estar
Las compañeras de **Rutayó** suben nadando

8. **Rutayó kurí këyëo**
armadillo
El armadillo de **Rutayó**

9. **Rutayó kõnó sëré jajú maokó pa'iotë**
chicha masa machacar estar
Alguien viene preparando la masa de la chicha de **Rutayó**

10. **Umú jo'shá maká tutujẽ paiwẽnaré**
"mochilero" animal domést. dim. estar posado
Los "mochileritos" de **Rutayó** están posados en una rama, desde allí contemplan a las compañeras de **Rutayó** que vienen nadando

11. **Rutayó ã'só jëyó**
yuca quebrar
Alguien sube quebrando las yucas de **Rutayó**

**mãokó pa'iotë**
subir estar

12. **Rutayó wekopí yëwó** — El loro de **Rutayó** viene silbando para que (los hombres) escuchen
loro silbar
**mãokó**

13. **Rutayó umupí yëni** — El "mochilero" de **Rutayó** sube cantando
"mochilero" cantar
**mãokë pa'etí**
subir, venir estar

14. **Rutayó ãkaré weá** — Vengo haciendo trampas para que caigan en ellas las perdices de **Rutayó**
perdiz hacer trampas
**maokë paë'rë**
venir estar

15. **Pirí yoë ãkaré** — Vengo haciendo trampas para las perdices **pirí yoé**
perdiz
**weá maokë**
hacer trampas venir
**paë'rë**
estar

(Texto 637. San Pablo, 15.8.84).

El "mochilero" es un ave de la especie *Cacicus*, muy común en la región selvática donde habitan los Secoya. Especialmente el llamado "de franja amarilla" se suele ver, en grupos de varios ejemplares, posados en árboles de la aldea. El **curaka** es entonces asimilado al ave de **Rutayó**, y precisamente a una que los hombres ven cotidianamente, lo que sugiere la cercana relación que une al especialista religioso con **Rutayó**. El asciende desde el inframundo a la superficie terrestre, es decir, desde el hábitat de **Rutayó** al lugar donde se encuentran los hombres tomando **yajé** (1).

La traducción literal de **sõmokó** es "revolver" (2); aquí describe el gesto realizado por las manos de quien desea hacer chicha de **yuca**, para lo cual lava previamente los tubérculos en un recipiente

con agua [11]. El movimiento de las yucas al hundirse en el líquido significa, según la explicación del **curaka**, el hundimiento de la tierra provocado por **Rutayó** en el principio de los tiempos, y que puede repetirse en este momento.

Los abanicos (3) son confeccionados con chambira (*Astrocaryum sp*) y son utilizados para avivar el fogón. El ascenso de los abanicos indica que comienza a soplar el viento, anunciador de la tempestad que acompaña al hundimiento de la tierra. La fuerza de esta metáfora radica en la identificación entre el objeto (=abanico) y la función que este cumple (=producir una corriente de aire). En el verso siguiente (4) las hamacas cumplen una función metafórica similar a la anterior, pues una de sus características es el movimiento de vaivén.

Aquí surge una identificación que ya habíamos visto en la canción anterior, por la cual se equipara al **yajé** con una boa y con el **curaka** (5).

**Wekó** es la designación genérica de varias especies de loros. El sonido producido por el batir de las alas de las aves es interpretado por el especialista religioso como el rumor de las hojas de los árboles cuando sopla un fuerte viento (6).

El **curaka** pronuncia esta frase (7) cuando **Rutayó** hace su aparición en el recinto donde los hombres beben **yajé**, anunciada por un viento devastador, similar al que acompaña a las tormentas de los trópicos. **Rutayó** no es nunca mencionada directamente, sino a través de circunloquios u objetos que la representan; en este contexto, por medio de sus "compañeras". El ascenso a la tierra se realiza nadando, lo cual cobra sentido teniendo en cuenta las concepciones cosmológicas secoya, según las cuales existe una gran extensión de agua por debajo de la superficie terrestre. El verso siguiente (8) menciona a **makurí këyëo**, un armadillo mítico que comparte las profundidades de la tierra con **Rutayó**, y del cual no he obtenido más informaciones.

La preparación de la masa destinada a producir la chicha de **Rutayó** (9) es una alusión directa al mito de creación, en el cual –

11 **A'só** es la denominación genérica de la yuca (*Manihot esculenta*) de la cual los Secoya reconocen numerosas variedades (cf. Vicker & Plowman 1984: 12 s).

según vimos– ella prepara grandes cantidades de esta bebida, destrozando luego los cántaros y destruyendo el mundo.

Se repite una imagen presente también en la canción anterior, por la cual se equipara al **curaka** con el pájaro "mochilero" en tanto animal doméstico, debido seguramente a la capacidad de desplazarse hacia las alturas (volar) del especialista religioso (10). Aquí son varios de estos los que, posados en una rama, contemplan la llegada de **Rutayó**, aludida nuevamente a través de sus acompañantes.

La presencia de ésta caracterizada por los siguientes versos: la acción de quebrar plantas de yuca significa el efecto que produce un fuerte viento, al quebrar las ramas de los árboles (11); los gritos del loro tienen por misión "aconsejar" a los hombres, es decir, hacerlos concientes del peligro que se avecina (12).

Sin la explicación del especialista religioso, el contenido de los dos últimos versos (14 y 15) sería sumamente crítico: el tender trampas es explicado como la expresión de las ramas de los árboles al ser dobladas por un viento huracanado. ¿Cómo se explica esta imagen? Para cazar perdices y otras aves, los Secoya tienden trampas de las llamadas "de percusión". El mecanismo consiste en una ramita doblada la cual, al pisar el animal el hilito, se eleva violentamente, apresándolo. De ahí la equiparación de la varita encorvada de la trampa a las ramas de los árboles dobladas por el viento. **Ãká** es la denominación genérica de las perdices, **pirí yoë** es una variedad de mediano tamaño.

### c. Umetsiayapãi

Como en el mundo humano, también en el cielo los ríos son un componente esencial de la geografía, y la actividad de los seres que habitan este estrato se hallan íntimamente relacionados con ellos. En sus orillas habitan distintas comunidades de los **matë pãi** o "gente del cielo", de los cuales se afirma que siempre han vivido allí y que se hallan exentos de la muerte.

La canción siguiente se refiere a uno de estos grupos, cuyo asentamiento se halla sobre el río **Umejatsiáya** ("río de arenas calientes") el más caudaloso de los cursos de agua celestes, y el único conocido por la gente sin especialización religiosa, pues ocupa una

posición central en la escatología secoya: los muertos deben cruzarlo para alcanzar su definitiva morada en el mundo superior[12]. El esquema del canto es simple, caracterizado por las anáforas, y su tema, la descripción de los seres celestes en el momento en que descienden a la tierra para visitar a los hombres. Recordemos que la posibilidad de divisarlos solo se abre por medio de la repetida ingestión de alucinógenos[13].

| | |
|---|---|
| 1. **Umetsiáyapãipí**<br>la gente del río de arenas<br>**raiyë** ///**Umetsiáyapãipi**///<br>**raiyë** | La gente del río de arenas llega |
| 2. **Umetsiáyapãipi**<br>la gente del río de arenas<br>**raiyë** **umetsiáya**<br>viene el río de arenas<br>**nuniré kajïjë**<br>**nuní** sostener en las manos<br>**raiyë**<br>viene | Viene la gente del río de arenas, viene, sosteniendo en las manos los **nuní** que crecen en el río de arenas |
| 3. **Umetsiáya tú nuniré**<br>río de arenas<br>**këränï** **raiyë**<br>adornar viene | Viene con las pulseras adornadas con los **tú nuní** del río de arenas |
| 4. **Umetsiáyapãipi**<br>la gente del río de arenas<br>**raiyë**, **umetsiáya**<br>viene río de arenas | Viene la gente del río de arenas, con las pulseras adornadas con las hierbas aromáticas que crecen en el río de arenas, viene |

12 A orillas de los ríos celestes habitan asimismo –reunidos según etnias– los difuntos de grupos tucano occidentales, como los Siona, Orejón, Tama y Coreguaje.

13 Otras canciones relativas a los seres celestes son la de **Soriwekópãi** ("gente loro", Texto 723), **Umuwajëpãi** ("gente de la parcialidad del morete"; la palmera *Mauritia flexuosa*, T. 726), **Kamiwajëpãi** ("gente de la parcialidad de **ka'miwá**, una flor desconocida en la tierra, T. 728). **Ma'wekópãi** ("gente loros rojos", T. 730), **Kiríwekópãi** ("gente loro", T. 731) y **Nuníwajëpãi** ("gente de la parcialidad de los **nuní**; ciperáceas, T. 733). Otras canciones describen a los **Tsiáyapãi** o "gente del río", que habitan el lecho de los ríos terrestres (T. 744), y a los **Yejáwekópãi**, la "gente loro del interior de la tierra" (T. 724).

**ma'ñaré**
hierbas aromáticas
**kërëní raiyë**
adornar viene

5. **Umetsiáya ne'eré**
río de arenas chontaduro
**kuãijë**
arrastrar, cargar
**umetsiáya ne'eré**
río de arenas chontaduro

Viene cargando los chontaduros que crecen en el río de arenas, los chontaduros del río de arenas

6. **Umetsiáya ma'ñaré**
río de arenas hierbas arom.
**kãjijë raiyë**
poner viene

Viene con las pulseras adornadas con las hierbas aromáticas que crecen en el río de arenas

7. //**Umetsiáya nuniré**//
río de arenas
**kajijë raiyë**
poner viene

Llega, con los **nuní** del río de arenas cruzados sobre el pecho

8. **Umetsiáya nuniré**
río de arenas
**kërëní raiyë**
adornar viene

Viene, con las pulseras adornadas con los **nuní** del río de arenas

9. //**Umetsiáya ma'ñaré**//
río de arenas hierbas arom.
**kërëní raiyë**
adornar viene

Viene, con las pulseras adornadas con las hierbas aromáticas del río de arenas

10. //**Umetsiáya põsëpí**//
río de arenas jóvenes
**umetsiáya nomipí**
río de arenas mujer
**raiyë**
vienen

Llegan los jóvenes y las mujeres del río de arenas

(Texto 727. S.P., 27.8.84).

El primer verso ubica ya el tema de la canción: el arribo al lugar donde se está bebiendo **yajé** de los **Umetsiáyapãi**. Esta denominación requiere una aclaración: **umé** significa "arena", **tsiáya** "río", y **pãi** denomina a los seres de figura antropomorfa, ya sean hombres o personajes míticos, de ahí que se lo haya traducido literalmente como "gente del río de arenas". Sin embargo, la denominación correcta del mismo es **Umejatsiáya**, "río de arenas calientes", que se da por sobreentendido en el contexto de la canción. En el lenguaje corriente se utiliza la denominación completa.

Una posición central ocupa en la canción la descripción de los adornos que utilizan estos seres. El más conspicuo, por su relevancia en la concepción secoya del mundo son los **nuní**, pertenecientes a la familia de las *ciperáceas*, la mayoría de las cuales se consideran provenientes del cielo. Allí pueden ser recogidas por **curakas** especialmente poderosos con la anuencia de los habitantes del lugar. Se atribuye a estas plantas distintas propiedades, cuyo conocimiento forma parte del saber shamánico y esotérico; su uso permite, entre otras cosas, el acceso del difunto a la vida de ultratumba[14]. En tanto adorno, los **nuní** son utilizados por los seres celestes de dos maneras: o entrelazados en las pulseras o cruzados sobre el pecho, en dos collares entre cruzados que forman una X sobre el tórax. Si bien los Secoya utilizan collares de esta manera, no utilizan jamás para ellos los **nuní**, sino los frutos de otras especies vegetales. En cuanto a las hierbas aromáticas **ma'ñá**, mencionadas anteriormente, son utilizadas por los hombres a la manera de los seres celestes, entrelazándolas en las pulseras para disfrutar de su aroma.

## Otros aspectos del lenguaje shamánico

El lenguaje shamánico secoya se articula también en distintos planos que los mencionados hasta ahora. En primer lugar, el **curaka** conoce –caso único entre los hombres– el lenguaje específico de ciertas especies animales, como por ej. el de los pecaríes, lo que le

14 Los detalles solo son conocidos por el especialista religioso, aspecto que ha sido tratado en otro lugar (Cipolletti, en prensa, a). La mayoría de los individuos tienen nociones sumamente vagas acerca de los **nuní**: solo saben de su origen celeste y que pocos **curaka** han logrado realizar la hazaña de recogerlos en el cielo y plantarlos en la tierra.

permite dialogar con estos e instarlos a que acepten ser cazados por los hombres. De hecho, una de las funciones del especialista religioso en el pasado era transmitir a los cazadores informaciones sobre los pecaríes, indicar a lo largo de qué senderos y en qué dirección aparecerían estos. En el marco de las múltiples relaciones existentes entre el especialista religioso y el mundo animal, se cuenta la de proteger a los hombres de los jaguares. La importancia de pronunciar correctamente la fórmula de protección (que no me ha sido transmitida) se transparenta en la siguiente afirmación:

"...Si es que falla la memoria de las frases, se equivoca en la oración, no se asustan los tigres..." (T. 679, 23.8.84)[15].

También los muertos poseen un lenguaje propio que cada individuo debe aprender, luego de morir, y dificultosamente, en el cielo. El especialista religioso es el único de los seres vivientes que conoce este lenguaje, por medio del cual se comunica con los difuntos. El manejo de este lenguaje carece de un fin pragmático: la esfera de los muertos se halla –a diferencia de otras etnias sudamericanas– alejada del mundo de los vivos, y de aquellos no se espera ni se teme prácticamente nada.

Otro aspecto del lenguaje shamánico lo constituyen las denominadas "palabras de **yajé**": Ciertos animales poseen, además del nombre habitual, uno esotérico, conocido solo por el especialista religioso. El cocodrilo (**pë'é**) tiene su duplicación en la realidad a la cual se accede por medio de los alucinógenos y es llamado **ma'ní**. **Con respecto a la boa (mañumí)**, la sanguijuela de los pantanos **(pëtí)** y el **añá pëkë**, las denominaciones son **numí kurú**, **tã wãní** y **se'upë**[16].

15 Existen también cantos destinados a los jaguares, que ofenden a estos si son emitidos por un **curaka** de escasos poderes. En varios relatos individuos de estas características se salvaron a duras penas de ser muertos por los jaguares. De ellos se afirmó que habían cantado **kuenkeró jañë**, "de memoria" o "andar diciendo".

16 El caso del **añá pëkë** es paradójico: mientras que en los ejemplos anteriores se trata de la duplicación de un animal real, el **añá pëkë** es un animal mítico, que habita el lecho de los ríos, de donde emerge a veces para atacar a los hombres. Para los Secoya, a este animal real le corresponde el **se'upë**, de la esfera de los alucinógenos. Alguien ajeno a esta cultura se enfrenta, por el contrario, con la mítica duplicación de un ser ya mítico.

Otro uso del lenguaje shamánico es en la terapia: la mordedura de serpientes venenosas solo puede ser curada cuando el **curaka** pronuncia el segundo de sus nombres, desconocido para la mayoría de los hombres. Las víboras venenosas **semé nauwé**, **mikaká** y **wekó aná** son llamadas en la terapia **óra nu'tú**, **pi'a keyëo** y **wekó pi'á**[17].

Mencionaré por último un uso del lenguaje shamánico de enorme relevancia en la cosmovisión secoya: Lejos de considerar que la bebida alucinógena actúa de por sí –por sus propiedades intrínsecas– muchos indígenas atribuyen sus efectos a ciertas palabras que pronuncia el **curaka** sobre la decocción. Es decir, que estas palabras son las que transforman a la bebida en alucinógena, y le otorgan el poder de introducir a los hombres en mundos cerrados a la experiencia cotidiana.

**Discusión**

Vimos que a través del lenguaje, el especialista religioso mantiene una relación dialógica con los seres que pueblan las distintas regiones cósmicas. El conoce diferentes lenguajes, como los hablados por los muertos, distintas especies animales, etc. Este conocimiento le permite llamar a los animales a fin de que se acerquen a los cazadores, con lo cual el lenguaje shamánico se insertaba no solo en la esfera religiosa, sino también en las actividades de subsistencia y por ende se reflejaba en el bienestar material del grupo.

Las canciones, se considera, son enseñadas a los hombres por las teofanías a las cuales pertenecen. Las dos primeras aquí analizadas no pueden ser decodificadas por un hablante secoya; esto solo es posible sobre la base de una actividad paralingüística: la de convertirse, a través de experiencias en las que el sufrimiento es un componente esencial, en un experto en la ingestión de alucinógenos. En este sentido, también las canciones forman parte de un lenguaje esotérico. Estas también encausan y determinan la percepción del individuo, pues enseñan a **ver** a las teofanías, en una experiencia compartida con otros individuos. En el pasado, cuando la ingestión de drogas psicoactivas era un hecho habitual desde la infancia o temprana adolescencia, cumplían seguramente un papel en la enculturación del individuo, ya que al cantarlas se conocía a las dei-

17 La primera es posiblemente *Bothrops athrox* (Vickers 1976).

dades, y, en tanto participación en las creencias propias de la etnia, eran un factor de coherencia social.

Si bien el especialista religioso cuyas informaciones recogí en este trabajo afirma la similaridad existente entre los textos cantados por diferentes **curaka**, es probable que esto solo suceda en el caso de familias relacionadas por estrechos lazos. Sin embargo, la sociedad Secoya –y los grupos tucano occidentales en general– están compuestos por asentamientos (a veces se trata de familias) a menudo enemistados por mutuas acusaciones de "brujería" atribuidas al especialista religioso del grupo vecino. Quizás entre estas distintas cadenas de tradición existan diferencias en las expresiones, los modismos lingüísticos y las interpretaciones dadas a las metáforas. Desde esta perspectiva, el estudio del lenguaje shamánico secoya podría no solo permitir profundizar en la experiencia religiosa de algunos individuos, sino también en la articulación social propia de una etnia del noroeste amazónico.

**Agradecimientos**

A. F. Payaguaje, el sabio **curaka** del río Aguarico, por su confianza; a M. Piaguaje, cuyo trato es uno de los recuerdos más gratos de mi estadía, y al joven J. Lusitande, quien encaró con entusiasmo la agotadora tarea de traductor. Su interés por la cultura tradicional y su inteligencia en el manejo del mundo no-indígena permiten abrigar esperanzas en el éxito de la empresa en que están embarcados los Secoya: seguir siendo, a pesar de todo, ellos mismos. A Klaus Riede, quien compartió el trabajo de campo, y a Irma Ruiz, por sus comentarios sobre una primera versión de este trabajo.

## BIBLIOGRAFIA

**CIPOLLETTI, M.S.**

Ms. La concepción del mundo de un shamán Secoya (En prensa, a).

Ms. El **piri-piri** (**nuní**, ciperáceas) y su significado en el shamanismo secoya (En prensa, b).

Ms. El rostro de las deidades: la ingestión de alucinógenos entre los Secoya de la Amazonía ecuatoriana (En prensa, c).

**CHAVEZ, M.**
1958 Mítica de los Siona del Alto Putumayo. **Miscellanea Paul Rivet octogenario dicata**, v. 2. México pp. 121/152.

**LANGDON, J.**
1979 **Yagé** among the Siona: Cultural Patterns in Visions. Browman, D. & Schwarz, R. (Ed.), **Spirits, Shamans, and Stars. Perspectives from South America**. The Hague, etc. pp. 63/80.

**ORTIZ RESCANIERE, A.** et a1
1975 El orden secoya o el árbol del universo. **Textual**. 10. Lima pp. 50/60.

**VICKERS, W. T.**
1976 **Cultural adaptation to Amazonian habitats: The Siona Secoya of Eastern Ecuador**. Phil. Diss. University of Florida. Gainesville. Fla.

**VICKERS, W. T. & PLOWMAN, T.**
1984 Useful plants of the Siona and Secoya Indians of Ecuador. **Fieldiana**, Bothany, N. S., 15. Field Museum of Natural History. Chicago.

# Libreria
# "El Buen Consejo"




• UTILES DE OFICINA • UTILES ESCOLARES

• PAPELERIA EN GENERAL

*Putumayo 267 ☎ 23-3812 Telex 91003-91002 C.P.I.*

# EL ARTE VERBAL DE LOS CANTOS SHAMANISTICOS CUNA(*)



*Joel Sherzer**

## INTRODUCCION

ESTE estudio intenta la posibilidad y la necesidad de estudiar la gramática del idioma cuna y el sistema sociolingüístico de la sociedad Cuna desde el punto de vista del arte verbal. El sistema sociolingüístico cuna incluye cuando menos cuatro variedades lingüísticas con distintas funciones sociales. Estas cuatro variedades son:

1. el idioma cotidiano;
2. el lenguaje de los cantos de los líderes políticos, sobre todo los cantos de los **saklas** en el **onmakket neka** (la casa del congreso);
3. el lenguaje de los cantos curativos rituales, llamados aquí cantos shamanísticos;
4. el lenguaje de la ceremonia de la pubertad, sobre todo los cantos gritados del **kantule**.

Estas cuatro variedades lingüísticas se distinguen por diferencias fonológicas, morfológicas, sintácticas, semánticas, léxicas y estilísticas. El enfoque aquí es el lenguaje de los cantos curativos rituales, llamados aquí los cantos shamanísticos.

### Terminología

Ciertas aclaraciones acerca de la sociolingüística cuna me parecen útiles para este estudio. Empecemos con el título que escogí.

---

* Lenguaje y Palabras Chamánicas. Ediciones ABYA-YALA, Quito, Ecuador.

* Universidad de Texas, Austin, Texas.

Primero: "cantos shamanísticos". Uso la palabra canto para traducir la palabra cuna **ikar**, que tiene varios significados relacionados: camino, en el sentido físico y moral; tradición particular; texto particular, cantado o hablado, en cualquiera de las tres tradiciones rituales-ceremoniales; una parte (por ejemplo, un verso) de un **ikar** particular. En este estudio, uso canto para referirme a los **ikar** que se usan en rituales de curación, para adquirir y aumentar ciertas habilidades, para poder hacer ciertos actos; y en general, para comunicar con el mundo espiritual en su propio idioma.

En los cantos tratados aquí, el mundo espiritual es representado por líderes espirituales llamados **neles** y sus ayudantes, los **nuchus**. **Nele**, como **ikar**, es una palabra cuna muy interesante que tiene varios significados relacionados entre sí y además relacionados con otras palabras en redes semánticas, figurativas y rituales. **Nele** significa, por ejemplo, adivinador (humano) y también ser espiritual, como **nele ukkupana kinkin tule**, nombre espiritual de **ukkunakpe** (serpiente de cascabel). En la antropología, se suele usar la palabra shaman para seres humanos que, por medio de poderes sobrenaturales y actos mágicos, curan a la gente. Usando esta definición muy general del shaman, podemos decir que cada uno de los tres papeles sociales cuna asociados con la curación – **nele** (adivinador), **inatulet** (especialista en medicinas, farmacéutico), **ikar wisit** (conocedores de cantos curativos: **kapur ikar wisit** [conocedor del camino de ají]), **kurkin ikar wisit** (conocedor del camino del sombrero), etc. – es un shaman. Cada uno comunica con el mundo espiritual: – el **nele** en sus sueños, el **inatulet** cuando aconseja a los espíritus de los medicamentos, y el **ikar wisit** cuando habla a los espíritus directamente en su **ikar**. Pero los seres espirituales, los **neles** y los **nuchus**, son también shamanes, porque son ellos mismos, que, aconsejados por los **ikar wisit**, hacen lo necesario para curar a las personas enfermas. Por eso, uso el término canto shamanístico para los **ikar** pronunciado por shamanes humanos cuna y dirigidos a shamanes espirituales[1].

Arte verbal es un término general que indica no solamente poesía en sentido estricto, sino cualidades estéticas del lenguaje en general.

1 Agradezco a M. Chapin por varias conversaciones que tuvimos acerca del uso del concepto shaman en la cultura Cuna.

Se puede definir arte verbal de dos maneras:

1. propiedades verbales que una sociedad particular considera artísticas, que tenga un metalenguaje explícito u otras maneras de expresar su apreciación del arte verbal;

2. propiedades verbales universales que se consideran artísticas en muchas sociedades.

**Funciones del arte verbal**

En la cultura y la sociedad Cuna, hay mucha apreciación y validación del arte verbal. Existe una literatura cuna muy rica en todos los sentidos de la palabra literatura. Además, hay distintos tipos de arte verbal en las tres tradiciones rituales-ceremoniales. Las funciones sociales del arte verbal cuna son diferentes según la tradición. El lenguaje del congreso se caracteriza por una complejidad metafórica y figurativa que se usa en una manera muy creativa en la retórica política del discurso del congreso cuna. En los cantos shamanísticos, de que se trata aquí, se encuentran una serie y una intersección de técnicas y mecanismos verbales que funcionan juntos para crear una magia verbal. Para poder usarla así, creo que es necesario demistificar la palabra magia. No existe una palabra cuna que traduzca el concepto de magia y no creo que debemos hablar de la magia cuna. A la vez, el arte verbal de los cantos shamanísticos tiene como fin producir ciertos efectos –curar a personas enfermas, aconsejar y dar vida a plantas medicinales, adquirir y aumentar habilidades, efectuar actos poderosos– y en este sentido podemos hablar de la magia, una magia verbal[2]. Es decir uso magia como metáfora, significando la eficacia del arte verbal. Mi objeto en este estudio es mostrar precisamente el intercambio entre el arte verbal y esta magia verbal.

Se pueden clasificar los cantos shamanísticos de que se trata aquí en varios tipos:

1. cantos que se usan para curar enfermedades: **kapur ikar** (el camino del ají), para fiebres; **kurkin ikar** (el camino del sombrero),

2 Guillermo Archibold usa magia en este sentido en su artículo "La medicina Cuna", **ACTAS DEL IV SIMPOSIUM NACIONAL DE ANTROPOLOGIA, ARQUEOLOGIA Y ETNOHISTORIA DE PANAMA** (1973):245-265.

para el mal de cabeza; **apsoket ikar** (el camino del conversador), para grandes males y enfermedades, etc;

2 **ina unaet**, consejo al medicamento.

3. cantos que se usan para adquirir y aumentar habilidades: **pisep ikar** (el camino de la albahaca), para ser buen cazador, etc;

4. cantos que se usan en ritos de pasage: **masar ikar** (el camino de la caña blanca), para guiar el espíritu del muerto hacia el otro mundo;

5. cantos asociados con actos poderosos: **nakpe ikar** (el camino de la culebra), para agarrar una culebra; **pulu ikar** (el camino de las avispas), para poder controlar las avispas; **ukkunakpe ikar** (el camino de la serpiente de cascabel), para protegerse contra culebras peligrosas con la ayuda de la serpiente de cascabel; etc.

Lo que reúne estos varios tipos de canto shamanístico es que todos son dirigidos al mundo espiritual en su propio idioma y que todos usan el mismo lenguaje: fonología, morfología, sintaxis, semántica y léxico.

**Tipología de los mecanismos y las técnicas del arte verbal de los cantos shamanísticos.**

Aquí quiero explorar algunos aspectos y ejemplos del arte verbal de los cantos shamanísticos para mostrar tanto su funcionamiento propio como su eficacia mágica.

1. *Vocabulario.*

El lenguaje de los cantos shamanísticos se caracteriza por muchas palabras que son muy distintas del idioma cuna cotidiano. Por ejemplo, **walepunkwa** (mujer), que se dice **ome** en el cuna cotidiano. Se trata de arte verbal sobre todo cuando la palabra o las palabras que se usan en los cantos tienen otro significado en el idioma cotidiano. Es decir, se trata de un vocabulario y descripciones figurativas. Así para "hombre" en los cantos shamanísticos, se dice **inna ipet**, es decir "dueño de la chicha". "Flor" en los cantos shamanísticos se dice **kurkin** (sombrero). A veces, pasajes o descripciones en-

teras son figurativas. Así la descripción del nacimiento del **pisep** (albahaca) en **pisep ikar** (el camino de la albahaca):

**Pisep**, en el baúl de oro, se está moviendo.
**Pisep**, en el baúl de oro, está oscilando.
**Pisep**, en el baúl de oro, está temblando.
**Pisep**, en el baúl de oro, está palpitando.
**Pisep**, en el baúl de oro, está gritando.
**Pisep**, en el baúl de oro, está saliendo rápido.

El vocabulario de los cantos shamanísticos forma redes semánticas, figurativas, y rituales que se entrecruzan con el vocabulario cotidiano y el vocabulario de las otras tradiciones ceremoniales.

Algunos ejemplos de estas extensiones lexicales son:

**sakla**, que significa cabeza (en el idioma cotidiano **nono** parece ser más familiar), tronco o base (del árbol o planta), líder, fundación, principal origen y grande; **kurkin**, que significa sombrero, cabeza, papel social, poder cerebral, capacidad intelectual, personalidad y flor. Flor, que se dice **tuttu** en el idioma cotidiano, se usa en los cantos del congreso para simbolizar las mujeres. Estas redes semánticas son más que metáforas, son sistemas de significación figurativa y ritual[3].

El uso del vocabulario figurativo en los cantos shamanísticos es importante para la eficacia mágica de estos textos porque permite la comunicación directa con los seres espirituales en su propio idioma. Este vocabulario pertenece al mundo espiritual.

2. *Nombres.*

La eficacia mágica de los cantos shamanísticos depende también de un conocimiento de los nombres secretos de los seres espirituales que el especialista quiere controlar. El acto de hablar directamente al objeto, en su idioma y usando su nombre secreto espiritual, es una manera de comunicar al objeto que el especialista conoce su esencia y por eso que puede controlarlo. Algunos ejemplos de estos nombres en los cantos shamanísticos son: para culebra: **machi olo**

3 Agradezco a M. Chapin por una conversación que tuvimos sobre las redes semánticas cuna.

**aktinkunappi nele**; para serpiente de cascabel: **nele ukkupana kinkin tule**. Observen el uso del prefijo o sufijo **nele** en estos nombres, que indica que se trata de espíritus y que son **neles** (shamanes). Generalmente, cada objeto tiene una gran cantidad de nombres secretos espirituales y todos pueden aparecer en los cantos shamanísticos. A veces se presenta en un canto toda una tipología organizada de nombres de una especie de cosa. Así en **kapur ikar** (el camino del ají) aparece una tipología de **kapur**.

El especialista está llamando.
Está llamando hasta las montañas.
Está llamando a los espíritus.
**nele pina isepa nele (kapur** [ají]).
**ulu sankwali nele** (ají **sankwa**)
**ulu tipyana nele** (ají tostado)
**ulu opirpa nele** (ají molido)...

O, para mostrar su conocimiento íntimo de la esencia del objeto que quiere controlar, el especialista pone en una lista, en forma paralela (véase abajo), los nombres secretos de todas las partes de un objeto.

Así, de **nakpe ikar** (el camino de la culebra):
El especialista dice:
"cómo vinieron tus labios, el especialista sabe".
El especialista dice:
"cómo vino tu mandíbula, el especialista sabe".
El especialista dice:
"cómo vino tu mandíbula inferior, el especialista sabe".
El especialista dice:
"cómo se formaron tus pupilas, el especialista sabe".
El especialista dice:
"cómo vino la punta de tu lengua, el especialista sabe"...

3. *Mimesis.*

Mimesis es una descripción que intenta ser una imitación y un reflejo de la realidad. Es la base de lo que se llama en literatura realismo. Muchas veces los cantos shamanísticos contienen descripciones de escenas muy familiares y comunes de la vida cotidiana cuna.

Así, los cantos, describiendo la vida de los espíritus en el lenguaje ritual, ofrecen un reflejo o un espejo de la vida humana cuna de todos los días. Cuando se trata de la vida de los espíritus de animales, hay a la vez mimesis y antropomorfismo. Aquí vemos una escena entre hombre y mujer, descrita en **ukkunakpe ikar** (el camino de la serpiente de cascabel):

La esposa de **ukkunakpe** (serpiente de cascabel) habla a su esposo:

"Ahora tú vas a cazar para mí,
yo te haré tu bebida".
Y prende el fogón.
Voltea la leña.
El fuego empieza; hace mucha lumbre.
Ella pone una olla encima del fogón.
Pone la fruta dentro de la olla...

Las descripciones realistas son muchas veces muy detalladas, narrando minuciosamente cada acción de los actores, cada aspecto de la escena. Aquí está otro ejemplo de **ukkunakpe ikar** en que se describe el cocimiento de la bebida de **ukkunakpe**:

La bebida empieza a hervir.
La bebida ya está hirviendo.
La bebida está hirviendo mucho.

La mimesis es un aspecto importante de la magia verbal porque muestra el conocimiento íntimo del especialista de la vida de los espíritus. Es a causa de este conocimiento que el especialista llega a controlar a los espíritus y convencerlos que le ayuden. Además, el texto mismo sirve como guía para la acción; según la creencia cuna, los espíritus hacen lo que narra el especialista y lo hacen en el momento mismo que él narra.

Dentro de la descripción realista y mimética de los cantos shamanísticos, recurren y se repiten ciertos elementos. Estos elementos, que también forman una parte del realismo literario, son llamados **topoi** por los expertos literatos. Se encuentran en cada una de las tres tradiciones rituales-ceremoniales cuna. Aquí están algunos de los cantos shamanísticos, de **ukkunakpe ikar**:

La puerta de **ukkunakpe** está reluciendo como oro.
La puerta de oro está brillando.
La puerta de **ukkunakpe** suena distintos tonos.

4. *Paralelismo.*

Como ha mostrado el lingüista Roman Jakobson y varios críticos literarios, el paralelismo es una de las características más universales de la poesía. Se encuentra en muchas tradiciones literarias, escritas y orales. El paralelismo se encuentra con mucha frecuencia en cada una de las tres tradiciones rituales-ceremoniales cunas. Aquí están algunos de los tipos de paralelismo que se encuentra en los cantos shamanísticos.

*a. cambios de formativos verbales.* En este tipo de paralelismo, una frase se repite completamente, pero hay un cambio en el formativo verbal (el sufijo que sigue la raíz). Aquí está un ejemplo de **nakpe ikar** (el camino de la culebra).

El especialista está afilando (**nuptulumakkekwichiye**) su cuchillo pequeño, está afilando (**nuptulusaekwichiye**) su cuchillo pequeño.

*b. cambios dentro de un campo semántico.* En este tipo de paralelismo, una frase se repite con lijeros cambios semánticos en una posición solamente (por ejemplo un verbo o un sustantivo). Los cambios suceden por medio de un campo semántico, es decir un grupo de palabras estrechamente relacionadas entre sí. Aquí está un ejemplo de **nakpe ikar**:

el especialista se mueve (**akpatteye**).
el especialista avanza (**seleteye**).

*c. repetición con variación semántica.* Dentro de una narración, una idea básica se repite, con ligeros cambios en su manera de expresarse. De **kurkin ikar** (el camino del sombrero):
árboles, tus raíces llegan hasta el nivel de oro.
árboles, tus raíces pequeñas están en el nivel de oro.
árboles, tus raíces pequeñas están clavadas en el nivel de oro.

*d. sobreposiciones e intersecciones de paralelismos.* A veces hay pasajes dentro de un texto en que hay una intersección de varios

sistemas y modelos de repetición a la vez. Eso se facilita en el idioma cuna a causa de la posibilidad de agregar varios sufijos al verbo. En la descripción figurativa del nacimiento de **pisep** (albahaca) arriba, existe una tal intersección de paralelismos.

Usando letras para simbolizar las palabras y los sufijos, se puede describir esta intersección paralelística:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| a | b | c | | x | | z |
| | b | c | | x | | z |
| a | b | d | w | x | | z |
| | b | d | w | x | x | z |
| a | b | e | w | x | | z |
| | b | e | w | x | y | z |
| a | b | f | w | x | | z |
| | b | f | | x | y | z |
| a | b | g | w | x | | z |
| | b | g | w | x | y | z |
| a | b | h | w | x | | z |
| | b | h | w | x | y | z |

El paralelismo tiene varias funciones en los cantos shamanísticos. Crea un sentido extremadamente poético que atraviesa todos los textos. Permite la creación de textos muy largos, esencial para la eficacia mágica y psicológica de estos textos. Y ayuda el aprendizaje de memoria de estos textos, que no son escritos.

5. *El uso de posibilidades y recursos gramaticales del idioma cuna.*

El paralelismo muestra muy bien la explotación de las posibilidades gramaticales en los cantos shamanísticos. Cuna es un idioma que tiene un vocabulario muy grande con mucha sutileza y muchos campos semánticos que permiten la descripción muy precisa de movimientos, objetos, acciones y gestos. Además, el sistema complicado de sufijos, exigen muchas palabras en otros idiomas. Un ejemplo es muy ilustrativo. Se trata del momento mismo en que la culebra se agarra en **nakpe ikar** (el camino de la culebra).

El bejuco [eufemismo para culebra] está arrastrándose (**mokimakkemaiye**) [en posición horizontal].

El bejuco está volteando (**piknimakkekwamai**) [en posición horizontal].

El bejuco está arrastrándose (**mokimakkenaiye**) [en posición suspendida].

El bejuco está volteando (**piknimakkenaikusaye**) [en posición suspendida].

Noten el cambio en el sufijo verbal de **mai** (posición horizontal) a **nai** (posición suspendida). Este cambio indica, sin decirlo explícitamente, que la culebra que antes se movía en la tierra ahora está en el aire, es decir en la mano del especialista. La poesía y la magia coinciden.

**Conclusión**.

En este estudio, mostré algunos aspectos del arte verbal de los cantos shamanísticos cuna. En estos ejemplos, los fines poéticos sirven fines mágicos y los fines mágicos sirven fines poéticos. Es decir, hay una relación estrecha entre el arte verbal y la magia verbal. Era necesario separar los distintos mecanismos y técnicas del arte verbal para poder analizarlos. Es importante recordar, sin embargo, que ocurren simultáneamente en los textos.

Los ejemplos de arte verbal que ofrecí aquí representan solamente, una pequeña parte de la riqueza del arte verbal cuna. Para analizar el discurso cuna de cualquier tradición (cotidiana o ritual-ceremonial), es importante darse cuenta precisamente de los aspectos gramaticales, poéticos, y retóricos del idioma, en relación con los contextos culturales y sociales del uso del idioma. La variedad del discurso cuna ofrece un recurso muy rico para el estudio de la gramática, la cultura y la sociedad Cuna.

# TEXTOS CULINA

temas

*Patsy Adams* *

LOS Culina son un grupo nativo que viven a orillas del Río Alto Purús en la Provincia de Coronel Portillo del Departamento de Loreto. Allí existen dos grupos separados, uno de 75 personas, que está ahora en San Bernardo, y otro más pequeño, que vive actualmente en Estirón de Marcos.

El grupo de San Bernardo está obligado a migrar, porque los colonos del río les van quitando sus tierras, habiendo cambiado por tres veces el lugar de su residencia desde 1954.

Los límites de la tribu Culina no están determinados, aunque es sabido que ellos viven a lo largo de la cuenca del Yuruá-Purús, y sus afluentes en el Brasil, como el Moró, el Embira y el Chandles. Ocasionalmente estos grupos Culinas han mantenido contactos con otros grupos, en el Alto Purús, en territorio Peruano.

Los Culina son gente amante de la música. Esta ha sido clasificada en numerosos estilos. Por ejemplo, tienen canciones de celebración de fiestas de la cosecha, propiciatorias para la caza, preparatoria para las fiestas; mágicas, para recobrar la salud; para los viajes; canciones usadas para ceremonias mágicas contra el enemigo, para juegos, para juicios, preparatorias para guerras y, canciones educativas para enseñar a los niños las costumbres Culinas; pero al mismo tiempo todas ellas pueden ser usadas como canciones de cuna.

Hay también antiguas canciones que, trasmitidas tradicionalmente, se supone que nunca han cambiado, por el contrario, las canciones de creación moderna probablemente no duren mucho, siendo luego olvidadas por los pocos grupos de la villa que las h[illegible]cído.

Los Culina emplean en su música la escala pentatónica. Las cinco notas de esta escala pueden ser usadas en una canción, o también,

* Textos Culina: cfr en Folklore Americano. Año X, Nº 10, 1962. Lima

una sola nota. Cualquier número de los cinco tonos y cualquier combinación de ellas puede ser usado para componer una canción dentro de una octava solamente.

Siendo el ritmo variable, se ha sugerido que la música sea impresa sin ninguna signatura de tiempo. Cada verso de una canción puede ser repetido varias veces antes de pasar al siguiente; los que conocen de música pueden notar fácilmente que la regulación del tiempo es variable, aun en las repeticiones de un mismo verso, usándose las mismas palabras pero con ligeras variaciones, cada vez en ritmo y tono.

Las canciones están clasificadas como sigue:

Overturas de los Rituales
Canciones de viaje
Canciones para juegos
Canciones para fiestas de animales.
Lamento del Prisionero.
Canciones Guerreras.

A continuación como muestra de este arte musical transcribimos un fragmento de estos cantos culina.

## Ritual de Guerra.

El tallo de la enredadera codsahua torcida, sirve como soga para amarrar las flechas, luego alineadas se apoyan sobre otra soga estirada de lado a lado. Luego para ir a la guerra, la enredadera es cortada. Toda esta acción es una parte preparatoria del Ritual de Guerra.

Entonces las mujeres juegan, trayendo las flechas como si supieran quien va a ganar y matar, o que flechas harán un blanco directo. Ellas traen, traen, traen todo alrededor, pero los hombres escuchan quietamente viendo como ellas juegan. Es bonito jugar a la guerra pero cuando de verdad morimos es espantoso. La muerte es espantosa.

Cuando los guerreros dicen: -¡Ven, vamos!– entonces las mujeres todas hacen como las nutrias, diciendo: "ohue, ohue, ohue, ohue, ohue, ohue, ohue, ohue".

La tierra no es buena, el territorio es tétrico y espantoso. Entonces los guerreros lanzan alaridos y gritan: "ji, ji, ji, ji, ji, ji, ji, ji, ji" como tigres. Luego comienzan a imitar a los perros, al coati mundi, a todos ellos. Los primeros guerreros que se van dicen: ji, ji, ji, ji, ji, ji, y así; los siguientes que van, dicen como perros: "o, o, o" y así. Los siguientes que van dicen como el coati mundi: "pisasasasasasa, pisasasasa" y así. Los siguientes que van dicen como pañas "hm, hm, hm, hm, hm, hm, hm, hm" y así a la distancia. Entonces todos se han ido.

En las casas todo es silencio. No cortan con los machetes. No cortan maderas para el juego. No hay juego de baño, no hay juego de canciones. No se mecen en las hamacas. No soplan la lumbre. No desgarran la carne con los dientes. No hilan el algodón. No bromean entre amigos. No chupan el jugo de la caña. No pegan a los niños. La guerra es espantosa. Peinar al cabello es espantoso. Entonces todo, aún el canto de los pájaros es triste. El sol también se oscurece. En la noche el viento sopla y hace enfriar las flechas pero las mujeres siguen cantando suavemente.

–"Jo, jo, jo, jo, jo, jo, jo, jo".

Los destellos del relámpago se ven aquí y allá, aquí y allá. La tormenta retumba a la distancia, pero ellas siguen cantando y cantando.

Bajo el rojo atardecer los aguties plañen: "poso, poso, poso, poso, poso, poso, poso, poso, poso". Estas son las viejas que cantan y que vieron la guerra hace tiempo. Las mujeres jóvenes no cantan. Cuando amanece todas ellas cantan, no en el claro, solamente en sus hamacas. (Como tu allí, como Bigaela, allá y como Teresa están todos. Es una comparación que hace el narrador). Todas en sus hamacas cantan ruidosamente así:

–Como el Abuelo Avispa, que fue el primero en herir como un gladiador.

El primero y el único en lanzar ¿Ellos lanzan, lanzan, lanzan, lanzan?

Siendo el primero en vengar, como en el dicho de achuni:

–"Pipisasa".

Entonces ellas dejan los cantos.

(–Hay muchos cantos que hacen otros, hacen otros y estos hacen otros, así explica el narrador)

Los hombres también cantan en los bosques. Cuando ven las huellas del enemigo ellos cantan. Cuando están sentados uno al lado del otro son sus amigos, haciendo un círculo, cantan así:

–El arroyo está sucio, sucio, El arroyo está sucio, sucio.
El arroyo está sucio, sucio, El arroyo está sucio, sucio.

¡Abuelo-Lechuza, estate quieto! Si tú no dices "jo, jo, jo" tú me cuidarás.

El está amonestando, amonestando. El está amonestando, amonestando.

El está amonestando, amonestando. El está amonestando, amonestando.

Cuando ellos ven esto, repiten sus mismos cantos. La Lechuza revela a las personas de la gente que vendrá.

En la noche cuando la lechuza dice: "jo, jo, jo, jo, jo, jo" entonces nosotros decimos:

–Esto es la guerra!

Luego nosotros cantamos y hasta los pájaros están callados.
Muy temprano en la mañana los guerreros vienen de todas direcciones para rodear la villa del enemigo y espiar ocultándose detrás de los árboles, porque saben que la gente sale temprano a cazar, y aprovecharan para agarrarlos desprevenidos y matarlos, por eso: temprano por la mañana, es lo mejor para la guerra.

Luego con los rifles hacen el primer disparo "tao", mientras el enemigo está durmiendo. Asimismo disparan con flechas y "ay ay" se oye allá, "ay ay" se oye aquí, y "ay ay" se oye ahí; toda la gente grita alrededor: las mujeres mueren, los hombres mueren, los niños mueren, todos ellos mueren, (Los niños pequeños como Pirira allá, como Chico y Huaido; son degollados con machetes – explica el narrador a la recopiladora). Después hacen desfilar al enemigo. Pero nuestra gente esta agazapada detrás de los árboles por todos lados. Si hay un niño escondido afuera, al sentirse solitario, llamará, y los guerreros dirán:

–¡Alguien llama! Luego lo buscarán y lo matarán.

Entonces regresan los guerreros al hogar. Al regresar, comen la planta "querori" y la planta "sipi". Después de la guerra ellos temen los huecos que encuentran en el suelo, porque se considera de mal agüero mirarlos porque pueden causarles enfermedades. En cambio, las personas que no han disparado al enemigo van adelante buscando los huecos, porque a ellos no les pasará nada. Asimismo buscan largos troncos de los árboles de dsajoma. Pero los más rápidos en usar armas, rápidos en el disparador, ellos siguen atrás con sus caras untadas con pintura de achiote. De regreso están muy cansados. "Es fatiga" dicen también ellos, pero no se sientan.

Ellos se paran alrededor de los árboles gruesos y duros, como el árbol de "doni", el árbol de "coda" y los árboles de "docore".

–Si nos sentamos, pronto caeremos enfermos –dicen ellos–.

Pero aquellos que fueron adelante y no dispararon se pueden sentar a descansar. Ellos son sólo los guardias y cuando están dormidos en la noche, uno de ellos asa plátanos con sus cáscaras. El come solo, los otros amigos comen también aparte. Esta es la manera como hacen.

Después cuando ellos están por llegar a la villa y el sol lastima sus cabezas, deciden regresar solamente cuando refresca. Cuando ellos están cerca de la villa, dicen gritando: "ji, ji, ji, ji, ji, ji, ji, ji, ji, ji, ji, ji, ji,. "O, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o. "Pisasasasasasasa, pisasasasasa; jao, jao, jao, jao, jao".

La gente que no mató porque no dieron en el blanco, son los primeros, los que buscan los huecos y vigilan el bosque. Ellos son los que regresan diciendo: "o, o", aquellos que no acertaron el blanco dicen: "o, o, ao, ao". Entonces las mujeres saben que ellos no mataron ningún enemigo.

Luego llegan, pero el jefe de la villa dice:

–Vengan, ahora!; ¿y los jóvenes?

–Si, muchos enemigos fueron degollados –dicen los guerreros–.

–¿Mataste alguno? –pregunta el jefe a uno de ellos–.

–Sí uno –él contesta–.

–Sí, en tú estómago tú tienes un coágulo de sangre de este tamaño –dice el jefe– (Pero todos los jóvenes como Pirira, Joaquín,

Manuel y Sapoa, están parados delante del jefe – explica al narrador).

Entonces a uno de los guerreros el jefe pregunta:

–¡Ven!, ¿y tú?

–Sí, yo causé la muerte de dos enemigos –dice el guerrero–.

–Sí, el coágulo de sangre del enemigo en tú estómago es de este porte –dice el jefe–.

–¿Y después, tú? –pregunta a otro–.

–Yo partí a un niño pequeño con un machete –contesta el guerrero.

–Sí, tú tienes adentro un coágulo de este tamaño, un coágulo de sangre anémica –dice el jefe–. La sangre de los niños es anémica.

Luego una mujer vieja unta a los guerreros con pintura de achiote. Así ella unta, unta, unta, unta, a todos ellos; los brazos y los vientres. La primera persona que fue pintada va a su hamaca que ha sido estirada en el aire, de esta manera – explica el narrador.

Entonces todo el pueblo pide:

–Tengan cuidado! No deben echarse de esta manera, extendidos y derechos. (Cuando el sol cae, las hamacas están como tú allí – explica el narrador a la recopiladora). Ellos deben sentarse muy derechos sobre las hamacas. El atardecer es tétrico. La media noche es tétrica sobre las hamacas. El sol, cuando está como ahora (10 a.m. Entonces ellos duermen a la luz del día – explica el narrador).

–La noche es tétrica.

El jefe dice:

(Si tú duermes como ahora puedes morir, y si tus piernas están así también, puedes morir – explica el narrador).

–Estirando las piernas de esta manera, no moriremos, sigue el jefe.

Entonces a la siguiente mañana, cuando el sol está así, las palabras del jefe son: – ¡Vengan! Voy a mirar en el contenido de sus estómagos, los coágulos de los enemigos. ¡Aten sus tallos de palma de "dsahuana" y los tallos de la planta del "soquero" todos ustedes!

Luego los guerreros barren, barren y barren el suelo. Cuando el suelo está limpio ellos aplastan, aplastan, aplastan, aplastan con sus talones hasta hacer un hoyo. Ellos no cavan un hueco, pero más bien usan sus talones para aplastar la tierra. Aquellos cuyos coágu-

los enemigos son pequeños, van aplastando, aplastando, aplastando, solo un poco. Sin embargo, aquellos que han matado dos aplastan aplastan y hacen un hoyo más profundo. Y el que ha matado muchos enemigos piensa que el suelo debe ser fieramente aplastado como un pequeño tazón.

El primero dice:
–Yo fuí el primero que disparé.
Entonces él es el primero en atar su tallo de "dsahuana" como esa canasta. El tallo de la "dsahuana" es pequeño, por eso lo mide de la boca al estómago. Se lo pone en la boca, luego penetra a la garganta y luego comienza a ingerirlo lentamente sin torcerlo; como un tubo gástrico, hasta que llegue al estómago.

Así el jefe reparte los tallos a todos. Entonces ellos lentamente ingieren, ingieren, ingieren. De esa manera los coágulos son atravezados, atravezados, atravezados y comienzan a transpirar.

Luego vomitan y lo devuelven; vomitan y escupen, vomitan y escupen, vomitan y escupen. Luego los de algunos salen fuera y el jefe está allí vigilando los coágulos. Cuando terminaron de ingerir el sol calentaba.

Ellos regresaron a la villa. Al día siguiente, temprano en la mañana, ellos van a bañarse con otra clase de hoja encontrada en el bosque como medicina. Entonces pueden ir fuera por sus alimentos; por caoti mundi, por jaguar, por murciélago, por piranja. Todos los animales que ellos cazan van a comer en orden. Después, cuando otro enemigo hable de guerra, ellos ya no tendrán miedo, porque ellos lucharán hasta el fin. Ese es el modo de obrar.

Primero nosotros comemos el murciélago; (–igual que el padre de Ahuanari, quien fue muy agresivo, cuando el enemigo mató a su hermana mayor. Entonces el padre Ahuanari lloró y lloró por su hermana mayor. Después dijo: "Si, yo no moriré –Aunque allí hubo mucha gente, él cargó muchas flechas y disparó y disparó y disparó hasta que acabó con el enemigo, pero él no murió –explica el narrador). Los guerreros comen las carnes en este orden: murciélago, piranja, chancho salvaje, tigre y coati mundi, esa es la manera como ellos lo hacen – Ahora eso es todo, ¿o tú quieres escuchar otro cuento?

Canción de Guerra

Canción X, de texto — 31

*Jadsirecca*




## De Guerra

(Una reacción de suspenso terrorífico por parte de aquellos que quedaron en la villa):

1.- Bajo un rojo atardecer, los aguties plañen: "poso poso poso poso poso poso poso poso".
2.- "Cu cu" llora paloma al rededor, al rededor; al rededor, al rededor; "cu cu cu cu, cu cu cu cu".
3.- Bajo un rojo atardecer, los aguties plañen con su hocico bajo temblando; temblar, temblar, temblar, temblar; temblar, temblar, temblar, temblar.

# REFLEXIONES DE LA IGLESIA DE PUCALLPA SOBRE LA VIOLENCIA

documentos

1. Vivimos experiencias de violencia y temor en nuestra patria. Desde 1980, han muerto más de ocho mil personas víctimas de atentados: civiles, policías, soldados y terroristas. Todos son personas humanas e hijos de Dios.

2. También en el territorio del Vicariato Apostólico de Pucallpa, se ha manifestado más la violencia en los últimos tiempos. Vale recordar la muerte de los tres alfereces de la Guardia Civil:

– Jaime Chávez Gonzáles
– Willy Florián Castillo
– y Alberto Lainez Zuñiga, asesinados en Huipoca el 18 de Agosto pasado.

También el asesinato (el 20 de Octubre pasado) del Señor Alcalde de San Alejandro, Santiago Saboya Bardales.

Hay además informaciones de otros campesinos muertos; parece que estamos en el inicio de una situación candente.

3. Como ciudadanos y católicos, queremos aportar unas reflexiones a la preocupación de toda la población. Tal vez no lograremos controlar la violencia, pero sí contribuir a la lucha por la Defensa de la Vida.

## I. DIFERENTES TIPOS DE VIOLENCIA

4. Por los últimos atentados en nuestro Departamento, algunos creen que el terrorismo es la única expresión de violencia. Pero puede ser útil recordar que el panorama de la violencia es más amplio.

5. Citamos algunos tipos más conocidos de violencia:

**a) Violencia Institucionalizada**

La que la reunión de Medellín llamó "violencia institucionalizada", la que procede del mismo poder político o económico, de las estructuras económicas, jurídicas y sociales injustas, de los grupos de poder o de presión, atentando

contra los derechos más elementales de la persona humana. (Medellín – Paz, 17)

6. Podemos hablar de los frecuentes atropellos a los Derechos Humanos; de las injusticias y desigualdades excesivas en el acceso a la justicia, a la salud y a la educación; de la explotación de muchos trabajadores, de sueldos bajos; del desprecio de los pobres y de los nativos; de la violencia en las familias; de la corrupción; de la violencia sexual; de la delincuencia; etc. También, el alcoholismo y la droga son otras fuentes de violencia. No podemos dejar de mencionar la pobreza, el hambre y el sufrimiento de una gran parte del pueblo.

7. b) **La violencia terrorista:**

Este tipo de violencia, constituye una forma especial y creciente de patología social: asesinatos, sabotajes, bombas... (Aporte a Puebla, Obispos Peruanos, No. 72). Es el resultado, la consecuencia de una sociedad enferma que no logra superar sus problemas.

8. Pero "sean cuales sean las raíces de la acción terrorista,... el terrorismo jamás está justificado en una sociedad civil... Siempre es una manifestación de odio, de confusión ideológica, con la intención de sembrar la incertidumbre, el miedo, en la vida nacional e internacional. La violencia no engendra sino violencia..." (Juan Pablo II, Alocución sobre "El absurdo fenómeno del terrorismo", 1982).

**c) La violencia represiva:**

9. Es la de los abusos de poder, de represión sistemática o selectiva, violación de la privacidad, torturas, violaciones, acusaciones y encarcelamiento sin pruebas, exilios... inseguridad por detenciones sin órdenes judiciales... (Puebla, 42).

## II.¿CUALES SON LAS RAICES O LAS CAUSAS DE LA VIOLENCIA?

Pueden ser múltiples: Mencionamos algunas:

10. "Las excesivas desigualdades económicas, sociales y culturales entre los pueblos, suscitan las tensiones y conflictos, y son peligro para la paz... Hay miseria y hambre" (Populorum Progressio, 76).

11. "No es casualidad que los brotes de violencia aparezcan precisamente en las zonas más postergadas y postradas de la comunidad nacional": (Obispos peruanos, 6-9-84).

12. "Grave es la responsabilidad de las ideologías que proclaman el odio, el rencor y el resentimiento como motores de la historia. Como el de los que reducen al hombre a dimensiones económicas contrarias a su dignidad" (Juan Pablo II, Ayacucho, 1985).

13. Se ha perdido el respeto a la vida y a las personas. Nos estamos acostumbrando a la Violencia y a la Muerte.

14. "En la raíz de estos males de la sociedad, se encuentran sin duda situaciones y estructuras económicas, sociales y políticas, a veces de alcance internacional, que la Iglesia denuncia como "pecados sociales". Pero sabe, al mismo tiempo, que ello es fruto de la acumulación y de la concentración de muchos pecados personales que sería necesario evitar como raíz... pecados de insolidaridad y egoísmo, de búsqueda del poder y del lucro por encima del servicio a los demás" (Juan Pablo II, Trujillo, 1985). Para decirlo de otra manera: es cuando nos olvidamos de Dios; cuando queremos construir nuestra sociedad sin tener en cuenta el Plan de Dios.

## III. NUESTRO DIOS ES DEFENSOR DE LA VIDA Y DE LA PERSONA HUMANA

15. La violencia tiene implicaciones económicas, políticas, sociales y culturales. Pero es también el reflejo de una crisis moral. Muchos son los textos bíblicos que nos interpelan frente a esta situación:

16. "Lo que hacen a uno de estos pequeños a mí me lo hacen. Lo que no hacen a uno de estos pequeños, a mí no lo hacen..." (Mt. 25).

17. "Señor, tú amas todo lo que existe y no aborreces nada de lo que has hecho... y ¿cómo podría durar algo si tú no lo quieres? Tú cuidas de todo, porque todas las cosas son tuyas, Señor Amigo de la Vida" (Sabiduría 11, 24-26).

18. "Yo soy la vida... He venido para que tengan vida y vida en abundancia" (Juan 10, 10).

19. "Ya no se sentirán, en adelante, sollozos de tristeza ni gritos de angustia. Ni habrá más, allí, recién nacidos que apenas vivan algunos días o viejos que no vivan largos años. (...) No trabajarán inútilmente ni tendrán hijos destinados a la muerte" (Isaías 65, 19-20-23).

20. "Nadie tiene su vida comprada, ni a Dios puede sobornarlo con plata, pues es muy caro el precio de la vida". (Salmo 49, 8-9).

21. "En la Biblia, se rechaza el derramamiento de sangre, porque es vida humana, y la vida es don y posesión del Señor".

22. "Ante la deplorable realidad de violencia en América Latina queremos pronunciarnos con claridad. La tortura física y sicológica, los secuestros, la persecución de disidentes políticos o de sospechosos y la exclusión de la vida pública por causa de las ideas, son siempre condenables... Con igual decisión la Iglesia rechaza la violencia terrorista y guerrillera, cruel o incontrolable cuando se desata. De ningún modo se justifica el crimen como camino de liberación. La violencia engendra inexorablemente nuevas formas de opresión y esclavitud... Pero sobre todo, es un atentado contra la vida que sólo depende del Creador". (Puebla, 531-532).

## IV. ACCION POR LA JUSTICIA, LA PAZ Y LA VIDA

23. Muchos son los medios que van creando las condiciones para la construcción de la paz, y la defensa de la vida.

Destacamos aquí algunos:

24. **1) Defender la Verdad:**

Como Iglesia debemos iluminar todo nuestro apremio pastoral con la luz de la verdad que nos hace libres (Puebla 165): La Verdad sobre Dios y sobre el Hombre.

25. "Restaurar la verdad es ante todo llamar por su nombre los actos de violencia bajo todas sus formas: homicidio, matanzas, tortura, todas las formas de opresión y explotación del hombre por el hombre... Hay que hacerlo no para aquietar la conciencia con ruidosas denuncias, ni para estigmatizar y condenar a las personas y los pueblos, sino para ayudar al cambio de actitudes y de

mentalidad y para dar a la paz su oportunidad" (Mensaje sobre la Paz, Juan Pablo II, 1979).

El cristiano debe tener el valor de denunciar las mentiras, rechazar los engaños, proclamar lo que se debe decir.

26. Defender la verdad, supone conocer bien la realidad, informarse objetiva y globalmente, tener estudios y datos rigurosos, poder referirse a un diagnóstico socio-económico hecho con especialistas, tener una conciencia crítica frente a lo que se dice o se escucha o lee.

27. Queremos hacer un llamado especial a los periodistas para que en su tarea de informar procuren ajustarse únicamente a la verdad.

**2) Construir la Justicia:**

28. "La paz se llama obra de la justicia... Hay que edificar la paz, desarraigar las causas de la discordia entre los hombres. Entre esas causas deben desaparecer principalmente las injusticias que provienen de las excesivas desigualdades económicas y la lentitud en darles solución" (Vaticano II, Gaudium et Spes, Nos. 78 y 83).

29. "Trabajar con medios no violentos, para restablecer la justicia en las relaciones humanas, sociales, económicas y políticas; siendo así realizaciones de reconciliación entre todos, pues la paz nace de la justicia" (Juan Pablo II, Ayacucho, 1985).

30. Por lo tanto, apoyar a todos los que piden que los servidores estatales sean honrados y eficaces en el trato con todas las personas (pobres y ricos) y todos los grupos (nativos, campesinos, mujeres, niños...).

**3) Concientizar y organizar para la paz**

31. "La justicia y, consiguientemente la paz se conquistan por una acción dinámica de concientización y de organización de los sectores populares, capaz de urgir a los poderes públicos, muchas veces impotentes en sus proyectos sociales sin el apoyo popular". (Medellín – Paz, 18).

32. Nuestra tarea queda por lo tanto bien definida:

33. "Elevar el nivel cultural mediante la creación y potenciación de los centros educativos privados y públicos; promover el nivel de vida con la implantación de una economía industrial y agrícola en la que todos pueden encontrar un trabajo digno y remunerativo; emplear el potencial humano y económico en obras de utilidad social... para llegar a una más adecuada y más humana distribución de los bienes materiales y culturales" (Juan Pablo II, Ayacucho, 1985).

34. Fortalecer las organizaciones populares, los Comités de Derechos Humanos, los Clubes de Madres, las comunidades cristianas, los grupos de cristianos comprometidos, etc. En estos grupos, la gente va tomando conciencia de sus problemas, y de soluciones posibles para mejorar su situación. Los movimientos de solidaridad son necesarios para realizar la justicia social, y hacer frente a los grupos subversivos y a su mensaje que a menudo atrae a la juventud sin esperanza.

35. Sabemos que las luchas y reivindicaciones de los grupos populares son conflictivas. Es que cuando las desigualdades excesivas impiden sistemáticamente la satisfacción de las legítimas aspiraciones de los sectores postergados se generan frustraciones crecientes (Medellín, Paz I, 4).

36. Estas acciones (huelgas, marchas, etc...) no deben confundirse con las acciones violentas del "sistema socio-económico" ni de los "grupos subversivos".

37. Entonces no hay que identificar la reacción popular contra las injusticias con las acciones terroristas. Defender las causas justas del pueblo no es sinónimo de Terrorismo.

38. Con el deseo de promover el nivel económico y social de nuestro Departamento, apoyamos la sugerencia heha por nuestras autoridades a fin de que vengan ministros del Gobierno central para estudiar nuestra problemática y plantear soluciones concretas. Sin embargo, este trabajo de reflexión debe realizarse con la participación de las organizaciones representativas del pueblo (Fecadu, Frau, Feconau, Fedepjup, etc...). Las organizaciones de base son alternativas positivas a la violencia, con tal que sean representativas del bien común. Porque sin el reconocimiento y la presencia de las fuerzas vivas de la población, será difícil realizar una acción sólida por la paz.

**4) Concertación de las fuerzas de nuestro Departamento**

39. No es la tarea del Gobierno sólo luchar contra las violencias existentes, y especialmente contra el terrorismo.

40. En la situación de crisis actual en nuestro Departamento, los miembros del Gobierno, los responsables de diferentes tendencias políticas, de organizaciones de base, etc. deben buscar juntos soluciones a las violencias existentes. Los problemas actuales son demasiado complejos, las alternativas de solución son difíciles de encontrar. El bien del pueblo pide una concertación mayor de fuerzas, por encima de las divergencias personales y partidarias. Si no, a plazo más o menos largo, perderemos todos.

**5) Concertación en la reflexión sobre el Estado de Emergencia**

41. La Concertación de las diversas fuerzas vivas de nuestro Departamento nos parece importante ahora, en la discusión que se lleva sobre la oportunidad del Estado de Emergencia en la Provincia de Padre Abad. Hay dos condiciones necesarias para la declaración del Estado de Emergencia en esa zona:

– Una situación muy grave:

42. a) La Constitución Política del Perú dice que el Presidente de la República, con acuerdo del consejo de ministros, puede decretar el Estado de Emergencia "en caso de perturbación de la paz o del orden interno, de catástrofe o de graves circunstancias que afecten la vida de la nación" (Art. 231);

43. b) Las garantías sólo podrán suspenderse cuando esté "en peligro la vida de la nación" (O.N.U., Pacto Internacional de Derechos civiles y políticos, Art. 4), o cuando "se amenace la independencia o la seguridad del Estado" (O.E.A., Convención Americana sobre Derechos Humanos, No. 27), en la medida y por el tiempo estrictamente limitado a las exigencias de la situación" (idem).

44. La segunda condición necesaria para la declaración del Estado de Emergencia, es que esta medida efectivamente sea el instrumento adecuado para otorgar paz y tranquilidad a los ciudadanos, y no produzca mayores males que los existentes. Porque nadie puede decir que desconoce los abusos que se han cometido bajo la suspensión de garantías, particularmente en la sierra sur-central del país: centenares de per-

sonas detenidas y/o desaparecidas, la tortura, las personas ejecutadas extrajudicialmente, las fosas comunes clandestinas, el temor llevado por la estrategia antisubversiva y la no reglamentación del estado de emergencia.

45. El estado de emergencia es el último recurso para salvaguardar la vida de la nación o del Estado. Entonces, hay que preguntarse también: ¿Se han agotado todos los recursos posibles? ¿Qué otras sugerencias pueden existir?

46. Estos tres puntos son fundamentales:

¿Está en peligro la vida de la nación en esta zona?

¿El remedio no será peor que la enfermedad?

¿No habría otras medidas antes de escoger el "último recurso" previsto por la Ley?

Es de interés público que sean estudiados por las fuerzas vivas de nuestro Departamento.

**6) Orar por la paz:...**

47. "La paz es obra nuestra: exige nuestra acción decidida y solidaria. Pero es inseparablemente y por encima un don de Dios: exige nuestra oración. Los cristianos deben estar en primera fila entre aquellos que oran diariamente por la paz, deben además educar para orar por la paz. Ellos procurarán orar con María, Reina de la paz" (Juan Pablo II, Mensaje sobre la paz – 1978).

48. En todos los grupos religiosos (católicos y otros), se recomienda orar permanentemente por la paz.

Responsabilidad de todos

49. El desafío de la violencia es primero un desafío a la verdad, a la justicia y a la auténtica libertad.

50. Es responsabilidad de las autoridades civiles, policiales y militares defender el recto orden de la sociedad y proteger a los indefensos...

51. Es deber de los que tienen una mayor participación en la riqueza, en la cultura o en el poder.

52. Es deber particular de todos los miembros del pueblo cristiano. "A los miembros de la Iglesia en Perú los aliento a ser los primeros en hacerse instrumentos de reconciliación, de esperanza, de justicia integralmente liberadora" (Juan Pablo II, Ayacucho, 1985).

54. *"Felices los que trabajan por la paz, porque serán reconocidos como hijos de Dios"* (Mt.5, 9).

Mons. Juan Luis Martín
Obispo Coadjutor
Pucallpa, 16/11/1987.



**Matinue**

documentos

# LA MISION DE LOS LAICOS EN LA CONSTRUCCION DE LA PAZ

## Conclusiones del III Encuentro Nacional de Laicos

### INTRODUCCION

Nosotros laicos: provenientes de diferentes lugares del Perú, país que se encuentra sumido en una profunda crisis en la que la vida pareciera haber perdido su valor; personas con experiencias de vida distintas, con culturas diversas, hombres, mujeres y niños del campo y de la ciudad: unos con trabajo otros sin él, –representantes de Jurisdicciones Eclesiásticas, de Movimientos Apostólicos Nacionales y de Comisiones Episcopales– nos hemos reunido ante el Señor: con El para compartir entre nosotros la fe, con El para compartir entre nosotros la vida.

Los participantes en el III Encuentro Nacional de Laicos, convocado por la C.E.M.A. con el tema: "La Misión de los Laicos en la Construcción de la Paz", queremos, al enviar el presente documento de conclusiones, compartir con todos nuestros hermanos de la Iglesia en el Perú y en general con todos los peruanos, por un lado, nuestra profunda preocupación por lo que viene ocurriendo en el país, con el intento de algunos sectores minoritarios de imponer la violencia y el terror como la única manera de buscar solución a los problemas sociales y, por otro lado, nuestro profundo interés y compromiso por encontrar formas alternativas de construcción de una sociedad justa y fraterna según los deseos del Padre.

El III Encuentro Nacional de Laicos (III ENL) ha permitido que nos encontremos y dialoguemos. Nos ha brindado un espacio de oración y de encuentro con el Señor para reconocerlo presente a través de experiencias de vida muy distintas; nos ha permitido madurar nuestra propia fe y experiencia evangelizadora. Nos ha mostrado que el Dios en el que creemos es un Dios

Estas conclusiones son resultado del III Encuentro Nacional de Laicos, organizado por la Comisión Episcopal de Movimientos Apostólicos y realizado en Ricardo Palma, del 18 al 22 de Noviembre de 1987. Fueron dadas a conocer en Lima, en Marzo de 1988.

que ama la vida. por tanto buscamos la Paz como fuente de vida con Dios y con nosotros mismos, con los hombres y con los bienes de la tierra. La Paz, entendida como "*Shalom*" que en sentido Bíblico, significa pues, vida, justicia, plenitud; es uno de nuestros intentos de hacer que el Señor venga, que esté entre nosotros.

Al mismo tiempo, el III ENL nos ha ayudado a ver con claridad que hablar de Paz y optar por la Paz hoy día en el Perú, es optar en contra de algo que estamos viendo que crece en el país. No se trata entonces de declaraciones idílicas ni de la búsqueda de una Paz falsa, que desconoce el conflicto en las relaciones sociales o personales. Somos conscientes que buscar la paz significará esfuerzo y voluntad por lograrla; que significará también muchas renuncias, dejar de lado egoísmos y privilegios. Va a significar también tomar conciencia y entender que lo que ocurre en el país, –la pobreza y la muerte, el desprecio y la marginación racial, cultural o sexual–, es de una u otra manera responsabilidad nuestra. Que optar por la Paz significará optar por la vida del otro, del prójimo, por la Defensa de la Vida con sus valores de gracia y de naturaleza.

## I. MIRADA DE FE A LA REALIDAD

### 1. Aprendamos a ver la realidad

a. Para cualquiera de nosotros, que desee aportar creativa y constructivamente al proceso histórico-social peruano, se plantea la exigencia de conocer y entender la realidad en que vivimos. Para esto contamos con instrumentos y herramientas que nos permiten analizar la realidad: la conciencia moral y ética, la ciencia y la técnica, nuestra tradición y horizonte cultural, nuestra experiencia de vida familiar y social, nuestras relaciones de trabajo, etc.

b. Siendo el hombre un ser social, que vive y organiza su vida en comunidades, es importante entender que el conocimiento de la realidad no se da sólo en forma individual, sino que se encuentra mediado por las relaciones que el individuo establece con otros individuos y comunidades y al mismo tiempo con el rol –acompañado de una actitud crítica– que le toca jugar en relación con los otros miembros de su comunidad social.

c. El gran reto para cada uno de nosotros, para cada comunidad social, al conocer la realidad en que vive, será ayudar a que la sociedad entera

sea capaz de reconocer con precisión, cuáles son los signos que marcan su momento histórico, cuáles son, entonces, los "signos de los tiempos" y comprometer su aporte para avanzar en la construcción de la sociedad.

d. Para nosotros cristianos, hombres y mujeres de fe, y para nuestras comunidades cristianas, será imprescindible ubicarnos en el terreno concreto, en la historia concreta en que nos ha tocado vivir: teniendo en cuenta los elementos positivos –el amor, la justicia, la fraternidad, la libertad, etc–, pero también los elementos negativos –el pecado, la violencia, la pobreza, la muerte, etc–. No debemos pretender buscar y crear un mundo artificial exento de problemas reales. Nuestro interés no será el evadir el conflicto, ya que éste está presente en las relaciones sociales entre los hombres. Lo que debemos hacer es aportar nuestra fe en Cristo y nuestra calidad creyente a la solución de los conflictos, nuestra acción en la realidad, a la luz de la Palabra de Dios y del Magisterio de la Iglesia.

**2. Signos de los tiempos:**

Son signos de los tiempos:

a. La existencia de la violencia estructural, la violencia terrorista, la violencia represiva.

b. La pobreza real, física, por la que mueren tantas personas en el Perú. El pobre es el insignificante, el que no cuenta para nada, aquel para el que no se han hecho las leyes en el Perú.

c. El desprecio cultural, la marginación racial, el machismo.

d. Los múltiples esfuerzos de los peruanos, por construir una vida digna a través de su lucha por la justicia que es un camino para la paz.

e. La esperanza del pueblo en el Señor de la vida en medio de tantos signos de muerte.

f. La preocupación de la Iglesia por la paz, expresada, en nuestro caso, en el III ENL, que busca un compromiso explícito para construirla.

**3. Causas de la violencia**

a. Económica: La desigual distribución de la riqueza –"ricos cada vez más ricos a costa de pobres cada vez más pobres"– (Puebla 30). Esta injusta distribución de la riqueza, la división que crea y la brecha que genera,

hacen que cada vez más, un número muy reducido de personas goce de manera exagerada de la abundancia de bienes materiales. Y que en la lógica del tener más y ganar más, se imponga por la violencia del poder económico, la supremacía del capital sobre el trabajo del hombre.

Esto se refleja en muchas situaciones y problemas algunos herencia del pasado, otros creados como formas nuevas o más ambiciosas de detentar el poder económico: la explotación, los bajos salarios, el problema de la propiedad de la tierra, el desempleo, el sub-empleo, el centralismo y la mala planificación de la economía, la carencia de servicios, la falta de seguridad social, etc.

b. Políticas: El abuso del poder y la manipulación; la corrupción de la burocracia administrativa y el favoritismo político. Todo esto lleva a plantear planes o programas políticos que dan la espalda a la realidad del país y buscan favorecer a minorías. Normalmente son impuestos por medios violentos sin preocuparse por lograr consensos nacionales.

c. Sociales: La relación entre grupos sociales se plantea primordialmente a través del ejercicio de medios violentos para imponer la supremacía de grupo. Aquí queremos señalar elementos muy significativos como son: el desprecio cultural y racial, la marginación de aquellos que no son humanamente importantes por pobreza, por raza, por sexo, por su cultura (huancas, quechuas, nativos de la selva), por su lengua, por su folklore.

Estos problemas se manifiestan también, en la manera cómo se concibe la educación formal e informal. Se educa con violencia y para la violencia, se educa para el consumismo y el egoísmo, se educa para el autoritarismo y el desprecio del más débil.

Pero se manifiesta también en la aplicación de la justicia. Se desconoce los derechos humanos, especialmente de la mujer y del niño. Se intenta legalizar situaciones de violencia como el aborto o la esterilización de la población, etc. En el Perú se han hecho muchas leyes sin tener en cuenta al campesino, al obrero, al nativo. La administración de la justicia suele ser tardía, cuando no cargada de corrupción y de coimas. Todo esto atenta fundamentalmente contra los más débiles de la sociedad.

d. Familiares: En el marco de una tensión generacional en el hogar se transmiten anti-valores y muchas formas de comportamiento violento y autoritario. Ejemplos claros de ello son el machismo, la gran falta da diá-

logo, la indiferencia entre padres e hijos. Se producen incluso situaciones traumatizantes de abuso y opresión al interior de la familia.

e. A nivel religioso: Incoherencia entre la fe que decimos tener y la vida que llevamos. Esto se debe en muchos casos a la pérdida de la conciencia de pecado y a la ausencia de valores evangélicos en nuestra vida; a la pérdida de la fe y falta de compromiso cristiano.

**4. Hacia donde nos lleva la violencia:**

a. La situación de violencia que encontramos en el país, a la que hemos aludido como violencia estructural, terrorista o represiva, la que hemos señalado también como situación de pobreza extrema para sectores mayoritarios en nuestro país y a la que llamamos también desprecio cultural, marginación racial y de la que hemos señalado algunas de sus causas, pensamos que nos está llevando hacia una situación de muerte y a la destrucción del país.

Si permitimos que esto continúe, asistiremos en corto plazo a una acentuación y crecimiento de la espiral de la violencia, una polarización del país en dos bloques excluyentes, en dos bandos, que generalizaría la violencia y nos llevaría a una situación de guerra interna.

b. Creemos también que ya se vienen sintiendo algunos efectos de la presencia de la violencia, tanto la represiva como la terrorista, en los métodos y la manera de entender a la sociedad y al hombre, en la eliminación de toda posibilidad de organización, en la destrucción de la cultura, en el impedimento del ejercicio de la solidaridad. De hecho sentimos que la población peruana se acostumbra al asesinato cotidiano, a la corrupción y a la violación constante de los derechos humanos. Todo esto nos puede llevar a una situación de crisis global, que es lo que buscan quienes aplican la violencia, si no reaccionamos en favor de la vida y de la dignidad de las personas.

c. Queremos reaccionar contra todo esto para construir la paz en nuestro país. La situación misma nos ha llevado a preocuparnos por los "signos de nuestro tiempo", a dejar de ser cristianos ajenos al momento histórico que nos está tocando vivir, a buscar con otros una alternativa para el país. La paz como don de Dios y como tarea de construcción, será desafío constante para nuestra acción pastoral y apostólica.

## II. LOS DESIGNIOS DE DIOS LA PAZ: DON DE DIOS Y TAREA DE LOS LAICOS

### 1. La urgencia de discernir los signos de los tiempos

a. ¿Cuál es la voluntad de Dios que se manifiesta hoy en los signos de los tiempos? Esta es una pregunta que permanentemente debemos hacernos los laicos para responderla inspirados por el Espíritu Santo.

Como decíamos líneas arriba, la agudización de la violencia debe llevarnos a mirar y a preocuparnos por los signos de los tiempos, para no ser cristianos ajenos al momento histórico.

b. Uno de los signos de los tiempos que nos hace descubrir la negación de Dios y la negación del hombre, es la pobreza. Ella es expresión de un profundo "pecado social" que se desarrolla por estructuras injustas y opresivas de la sociedad. Esta pobreza es un rechazo del don de la Paz del Señor, más aún, un rechazo del Señor mismo (Medellín). En ese sentido, no puede haber paz mientras existan "ricos cada vez más ricos a costa de pobres cada vez más pobres" (Juan Pablo II-Puebla: Discurso Inaugural). La paz es fruto de justicia, nos lo reitera la Sagrada Escritura y el Magisterio de la Iglesia. Y la instauración de un orden justo y permanente exige un auténtico cambio de las estructuras y una profunda conversión.

c. La violencia terrorista y represiva constituyen hoy día signos interpelantes e injustificables del desprecio de la vida del hombre y de la voluntad del Dios que quiere la vida en abundancia para todos los hombres. Nuestra fe en ese Dios nos llama a rechazar las violencias anteriores y todas aquellas que desconozcan y humillen el valor de cada vida humana; nos exige denunciar estas violencias y reaccionar contra ellas con lucidez y firmeza.

d. Valoramos también los signos de los tiempos que nos revelan a un Dios presente y a un hombre afirmado en la solidaridad y la justicia. De esa diversidad de experiencias que contribuyen a promover la vida se alimenta nuestra esperanza. De aquellos testimonios de hombres, mujeres, niños, que luchan por la vida, recibimos cuestionamientos para nuestro comportamiento y enriquecimientos para nuestra fe. Especialmente en los sectores humildes y pobres que defienden el derecho a la vida, reconocemos un potencial evangelizador que no podemos desconocer.

## 2. Tener fe en el Dios amigo de la Vida, en el "Shalom" de Jesús

a. Los signos de los tiempos, desde los cuales nos habla el Señor, nos llaman a tener fe en su amor gratuito. El nos ama gratuitamente y nos pide que amemos gratuitamente al prójimo. Esto nos interpela de varias maneras: ¿reconocemos a un Dios que nos ama gratuitamente? ¿somos capaces de amar gratuitamente a nuestros hermanos? ¿En qué medida nuestra relación con el otro valora más su raza, ideología, clase social, sexo y no lo valora como persona?

b. Un Dios que ama gratuitamente no puede ser un Dios de la muerte, sino un amigo de la vida (Sab. 11, 24-26); Dios no creó la muerte, son los hombres los que, a través de múltiples situaciones de pecado, la han generado, enemistándose con El. Nuestro Dios es un enemigo de toda violencia que produzca muerte, física y/o cultural.

Cristo resucitado nos llama a ser testigos de la resurrección, testigos de que la muerte no es la última palabra en la historia. Ser cristiano, es ser, entonces, un testigo de la resurrección, un mensajero del "Shalom" de Jesús, que no pacta con la muerte, que no la consiente porque ama y promueve la vida en sus valores de gracia y naturaleza. Aquí también sentimos la Palabra de Dios que nos cuestiona: ¿En qué medida estamos, con nuestra pasividad y evasiones, consintiendo a la muerte como destrucción de vida y ruptura de la Alianza? ¿Cómo ser hoy amigos de la vida? ¿Cómo hablar de Dios amigo de la vida, a quienes son víctimas de violencia y sufren muerte?

c. Reconocer a Cristo presente en los pobres e insignificantes de nuestro país es reconocer el amor de Dios por las víctimas de tanta violencia. "Quien más sufre es el pequeño y el débil, el pobre y el que no tiene voz", nos dice nuestro Pontífice, Juan Pablo II (discurso Jornada Mundial por la Paz I-I-85). El sufrimiento de los hijos es el "dolor" del Padre. ¿En qué medida queremos amar al pobre olvidándonos de Dios? Para Jesús se trata de un mismo amor inseparable: amor al prójimo, en su pobreza, al pobre y a Dios. Ese amor al pobre significa amar a la justicia. No se puede amar al sencillo sin desear la justicia para él. Este es otro sentido del "Shalom" de Jesús: buscar la justicia para los pequeños e insignificantes.

### 3. Llamado a la santidad

Dios nos hace Santos en Jesucristo por la acción del Espíritu. El llamado a la santidad implica acoger la paz como don gratuito de Dios y como tarea agradecida para los hombres. Esa santidad se perfila hoy para los laicos en los siguientes desafíos:

a. Coherencia fe-vida

Nuestra santidad depende de cómo aceptamos y cómo vivimos coherentemente nuestra fe en Cristo Resucitado. El Señor nos interpela en múltiples maneras en las que disociamos nuestra fe y la vida, y reproducimos violencias y egoísmos; o disociamos la contemplación de nuestros compromisos y de nuestra reflexión. A los laicos se nos pide una coherencia acorde a nuestra identidad. Tenemos que dar testimonio de santidad en medio de un país en crisis. esta crisis produce miedo, desconfianza, pasividad que no podemos dejar que primen en nuestra vida. Hoy la santidad no es posible sin un esfuerzo extraordinario que compromete a buscar salidas no violentas a la crisis de un país desgarrado por tanta violencia.

b. El perdón evangélico

No hay santidad sin perdón evangélico. Este perdón evangélico se funda sobre el que Dios nos ofrece como don y se proyecta a los hombres como tarea. Ese perdón no es una vaga disculpa, sino un esfuerzo hondamente humano por comprender al otro y expresarle nuestra voluntad de vivir nuestra conversión a Dios como Padre y a los hombres como hermanos. Es eso lo que leemos en Ezequiel: "No quiero que el impío muera, sino que cambie su mala conducta y viva". En una sociedad marcada por la violencia, afirmar el perdón es afirmar que en Dios todos los hombres podemos cambiarnos unos a otros, sin herirnos ni maltratarnos. Jesús nos enseñó en el Padre Nuestro y en la cruz a perdonar, a que no sea la venganza el camino para solucioanr conflictos. ¿En qué medida hacemos del perdón de Dios y entre hermanos un rasgo de nuestra santidad, en la familia, en nuestras comunidades, en nuestra sociedad? ¿Contribuyo para que la comunidad cristiana sea un lugar privilegiado para el perdón sacramental, y una escuela del perdón permanente entre hermanos?

c. María: modelo de santidad

La figura de María ha estado reiteradamente presente en nuestro encuentro: La hemos recordado como mujer pobre y modelo de santidad que nos desafía por su disponibilidad ante el llamado del Señor, por su actitud de servicio y su valor en defensa de los insignificantes, de los "Pobres de Yavhé" ("Magnificat").

Ella nos interpela a revisar nuestras organizaciones cristianas, nuestras actitudes personales y valores sociales para ver en qué medida marginan o degradan a la mujer y en qué medida la estimulan a ser promotora de su propia liberación y de la liberación del pueblo de acuerdo con el plan salvífico de Dios.

d. La dimensión política del laicado: lugar de santidad

El laico tiene una tarea especial, además de estar presente en el corazón de la Iglesia; debemos estarlo también en el corazón del mundo, como bien nos lo recuerda Puebla. Esto significa estar en medio de los problemas y desafíos de nuestra sociedad. Es este el testimonio de Jesús: no hay evasión o disculpas de El ante las graves situaciones de su sociedad. El se coloca en medio de ellas y no al margen.

Ese ponerse en el corazón del país nos exige reconocer y valorar la dimensión política como una dimensión ineludible de nuestra fe cristiana. Muchas veces, y no sin razón, hemos cuestionado la política en nuestro país; pero debemos también reconocer que allí tenemos que dar testimonio de fidelidad a Dios, de santidad. ¿Estamos creativamente buscando para todos los peruanos nuevas formas de hacer política que respondan realmente a las necesidades de este país? ¿Estamos permanentemente confrontando nuestras actitudes y compromisos políticos con los valores del Reino, del shalom de Jesús?

**4. Comunidad signo del reino, anunciadora de una paz duradera**

a. Estamos llamados a la santidad como pueblo de Dios, como comunidad seguidora de Jesucristo. Es toda la Iglesia la que debe permanentemente renovarse para ser signo del Reino. Una Iglesia encerrada en ella misma no podrá convocar y aportar a la construcción de una paz estable. Esto nos desafía a los laicos a llevar los problemas de nuestro país al seno de nuestra Iglesia, a hacer tomar conciencia en ella de los signos de los tiempos.

b. También nos llama a no aislarnos dentro de la Iglesia, sino más bien a reconocer la importancia y necesidad de la unidad en la diversidad. Esta última nos enriquece a todos porque potencia los diversos carismas que el Espíritu nos ha dado para servir al Señor y a los demás. También nos plantea el saber valorar las particularidades propias de cada Comunidad y Movimiento buscando, con el diálogo, caminos de mayor integración.

c. La participación de los laicos en nuestra Iglesia es un aspecto insustituible para la vida de ésta; nos llama a revisar nuestros planes pastorales para posibilitar una presencia permanente de los laicos que ayude a dinamizar las estructuras de nuestra Iglesia en su aporte a la paz en nuestro país.

## III. LOS LAICOS Y LA CONSTRUCCION DE LA PAZ

### 1. Alternativas de pacificación

a. Tomar conciencia de que la pacificación es una *tarea urgente* en el Perú. Este carácter de urgencia debe despertar en nosotros los laicos una activa y permanente participación en la vida política del país a través de partidos políticos, asociaciones cívicas, sindicatos, organizaciones populares, etc.

b. Exigimos a todos los peruanos que cese la violencia: tanto la terrorista como la represiva y todas aquellas formas que asume la violencia del poder económico, político, cultural o racial ¡Basta ya de matar!

Abramos a través del diálogo, alternativas de transformación radical de la sociedad, buscando el bien común, la justicia y la paz.

c. Pensamos que esta pacificación pasa necesariamente por una transformación radical de las estructuras y de los sistemas que hoy día niegan la vida en nuestro país.

Necesitamos un sistema democrático que permita el ejercicio pleno de la ciudadanía a todos los peruanos, una democracia que se funde en la participación efectiva del conjunto del pueblo en la toma de decisiones políticas.

Urge una política global de desarrollo que permita enfrentar y superar la grave crisis en que nos encontramos en las últimas décadas, que dé prio-

ridad a la solución de las necesidades básicas de los sectores empobrecidos del país.

d. Como laicos nos comprometemos a contribuir en proyectos de pacificación nacional que permitan una política global de desarrollo, con prioridad en los sectores más empobrecidos del país, así como el impulso de la identidad nacional. Asimismo, queremos aportar a que dichos proyectos propicien el diálogo entre los sectores políticos involucrados en la espiral de violencia. Igualmente queremos alentar el diálogo entre el gobierno y otros sectores del país (organizaciones populares, intelectuales, etc.).

e. Nos proponemos también, valorar y participar en las organizaciones populares como canales a través de los cuales el pueblo se va haciendo agente de su propia historia. Por ello, consideramos importante formar equipos de promoción y apoyo social y legal en grupos obreros, mineros y campesinos; el apoyar programas que ayuden a la autogestión y en programas de alfabetización; así como apoyar a las instituciones de servicio a la niñez.

f. Un elemento fundamental para el proceso de pacificación es la tarea de difusión de los Derechos Humanos. En esto queremos comprometernos, exigiendo su respeto y cumplimiento, especialmente para valorar la dignidad de la mujer y denunciar los abusos de poder en el campo laboral, así como en las zonas declaradas en emergencia.

g. Debemos trabajar para que la educación para la justicia y la paz se realice dentro de la educación formal y no formal, forjando un nuevo modelo educativo.

h. Queremos también que la ciencia, la investigación y la técnica ofrezcan un servicio específico en la construcción de la paz.

   Para ello, los laicos profesionales debemos defender y promover con acciones concretas, desde el ejercicio profesional, los derechos de los marginados.

i. Proponemos también luchar en contra de la violencia que transmiten los medios de comunicación masiva y hacer que éstos sean espacios que comuniquen verdades, que ayuden a la reflexión, que valoren la diversidad cultural de nuestro país y apoyen el desarrollo de una cultura de paz.

j. Un lugar privilegiado para contribuir a la pacificación del país es la familia, comunidad fundamental para la construcción de la paz.

Debemos hacer difusión de "los derechos de la familia" y denunciar agresiones contra la vida como el aborto, la esterilización, etc. Pensamos también, como tarea, apoyar la formación para la vida en la familia. Por esto alentamos los esfuerzos y compromisos de los movimientos apostólicos para que participen en preparación de parejas, escuelas de padres, jornadas de paternidad responsable y Comunidades Eclesiales de Base, etc.

k. Vemos necesaria también la apertura de la familia al barrio; de allí el valor de realizar acciones conjuntas familia-barrio para la formación de valores solidarios. La experiencia de los clubes de madres es un ejemplo de esa relación que queremos apoyar y difundir.

l. Ante la escandalosa situación de corrupción en la vida pública y privada alentamos a los laicos a dar testimonio de honestidad y rectitud dentro de ellas.

m. Estimular a los laicos hacia una revisión de vida y compromiso que los lleve a un cambio de su estilo de vida en favor de la construcción de la paz.

**2. Comunidades cristianas al servicio de la paz:**

a. Conscientes de que Dios es fuente de vida y raíz de toda paz en Jesucristo, nos proponemos colaborar corresponsablemente con la Iglesia en su tarea evangelizadora de promover la Vida y la Paz anunciando, celebrando y proyectando el Misterio de Cristo comunicando su luz y su vida.

b. Crear y fortalecer comunidades eclesiales de base en todos los niveles, evitando que sean "refugios" o lugares de evasión del verdadero compromiso cristiano. Nuestra pertenencia a la comunidad brindará una mayor coherencia entre fe y vida, nos permitirá romper con actitudes pasivas, salir del pecado de omisión y sentir que somos responsables del hermano.

c. Reforzar y colaborar como laicos en una acción evangelizadora, a través de las diferentes instancias: Comités de Solidaridad, de Promoción Humana, de Derechos Humanos, etc.

d. Reflexionar sobre la posibilidad de un movimiento desde la CEMA, denominado "Shalom", que vele por los derechos humanos.

e. Fomentar escuelas de formación bíblica, teológica y de capacitación política para líderes cristianos y para toda la comunidad, donde uno de los temas centrales sea la paz.

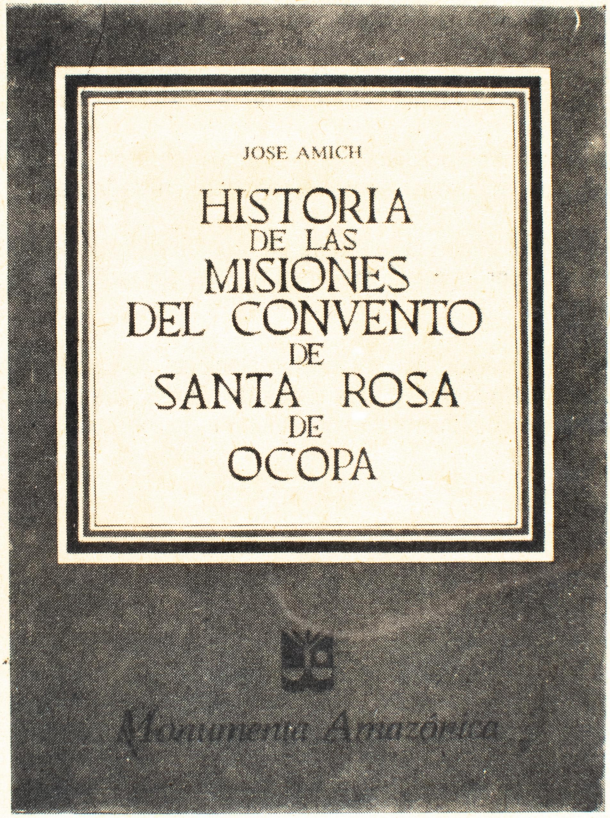
   Solicitar que en el plan de estudios de los centros de educación y formación se incluya como tema central el de la Paz.

f. Promover encuentros por sectores de trabajo (obreros, profesionales, gremios, etc.) para reflexionar sobre la construcción de la paz.

g. Promover en unión con la jerarquía, la responsabilidad de toda la Iglesia en el esfuerzo por lograr la paz. Impulsar las Jornadas de Ayuno y Oración por la Paz.

h. Promover la formación de un Consejo Nacional de Laicos como espacio de encuentro permanente de los laicos del Perú y que aporte a la Pastoral de Conjunto lineamientos específicos de acción laical.

# NOVEDAD




## ¡ ADQUIERALO !

en Librería "El Buen Consejo"
Putumayo Nº 267 – Iquitos, Perú

# MUSICA PRECOLOMBINA EN AMERICA(*)



*Vicente T. Mendoza*

*Es inherente a todos los pueblos de la tierra el sentido musical. Este aparece en todas las etapas de cultura; entre más primitivas, en formas más categóricas. Por consiguiente es necesario suponer que el sentimiento musical ha estado tan arraigado entre los Pueblos de América como en cualquiera de los otros pueblos del antiguo continente.*

*América se presenta habitada por una multitud de pueblos desde una antigüedad tan remota que se ha pensado con razón en el autoctonismo del hombre americano; pero este hombre, de igual manera que el de los demás continentes, no difiere física y fisiológicamente en nada; culturalmente tampoco existe diferencia, si se tiene en cuenta que un mismo nivel de evolución cultural siempre ha producido las mismas manifestaciones.*

*El hombre de América, paralelamente a sus congéneres, el hombre europeo, el hombre asiático o el hombre africano, ha lanzado gritos, inarticulados primero, luego gritos motivados por emociones violentas, más tarde palabras reiteradas que poco a poco se han ido transformando en canto y ha llegado a producir, por medio de una grabación lenta, un arte rudo, de lineamientos bruscos y rígidos, y avanzando en medios expresivos, ha continuado sin cesar hasta aprovechar todos los elementos del sonido: entonación, ritmo y medida, para lograr un arte que, si bien sigue lineamientos distintos a los del arte musical europeo occidental, sí puede perfectamente considerarse como un arte espontáneo de un pueblo o de un grupo de pueblos, que contiene en sí una manera de sentir propia y una expresión particularmente suya.*

*Analizada técnicamente la música de los pueblos del nuevo mundo, tal y como actualmente persevera conservando íntegra su propia personalidad, veremos que es imposible que su estado presente se deba exclusivamente a la aportación de las gentes que en estos últimos cinco siglos han llegado a sus riberas, procedentes de las otras cuatro partes del mundo.*

---

(*) En Boletín Latino Americano de Música, tomo IV, Bogotá, octubre de 1938.

*En la médula de sus cantos siempre encontramos un primitivismo que la aleja de la música de los demás pueblos, como si una antigüedad milenaria le hubiera dado acentos que los demás continentes no han podido inspirar. Pero ¿cuál pudo ser la música en América antes de la llegada de los europeos en el siglo XV?*

*Porque no podemos considerar como consecuencias que influyeran en un arte tradicional, como es la música, la presencia de los noruegos en el Labrador.*

*La resolución del problema estriba en mantener datos suficientes y concretos sobre cada uno de los pueblos indígenas de América que han resistido a la destrucción sistemática de la conquista y que aún conservan huellas claras de su primitiva cultura: idioma, tradiciones, ritos, cantos y danzas; éstos serán los que nos proporcionen los datos más seguros, en los cuales podamos apoyar nuestra fe y llegar por este medio a conclusiones aceptables.*

*Afortunadamente las tribus y los pueblos que aún conservan usos y costumbres ligeramente modificados por el trato con europeos, se cuentan por docenas y la realidad tangible de estos pueblos nos dice elocuentemente que el espíritu humano persevera a través de grandes vicisitudes. La idiosincracia de un pueblo no varía, no cambia ni con la conquista, ni con la absorción, ni con la esclavitud, ni con el aniquilamiento casi total de sus componentes; tampoco el tiempo es capaz de borrar con su paso las manifestaciones espirituales de una raza; pueblos cuyo territorio favoreció el propósito de reclusión y de aislamiento, remontándose en sus picachos, escondiéndose en las grietas de las montañas, huyendo de todo contacto con el hombre blanco, entre las malezas de sus bosques o en la aridez de sus desiertos, han conservado más puras sus tradiciones, cantares y leyendas: tal hicieron los araucanos, los quechuas o los aimares; los cunas, los mayas o los huicholes; así como los yumas y los pápagos. Otros mostraron un carácter*

*siempre rebelde, arisco o batallador y audaz, como los tepehuanes, los tarahumaras y los habitantes de las mesetas del centro y del oeste de los Estados Unidos.*

*La absorción de todos los elementos vitales de nuestras tribus indígenas, llevada a cabo por los conquistadores, no modificó el alma del indio, sino por el contrario como que se concentró más está, condensándose con mayor persistencia. Así encontramos latente y viva una tradición cultural, un folklore que apenas se desflora, un acervo de cantos, una multitud de manufacturas que conservan materias primas, dibujo y ornamentación, como en los días en que todavía no avisoraban por el horizonte las carabelas españolas. Así encontramos todavía en Chiapas el culto al fuego en figura del dios Chak, el Nayarit, el culto al sol en figura de Tahiao, y entre los pápagos, el culto al sol en figura de águila real, y así sucesivamente, lo mismo en el extremo sur del continente que en el extremo norte, ya entre los patagones, ya entre los esquimales.*

*Por las observaciones, comprobaciones, datos y estadísticas que los viajeros que han recorrido el continente a raíz de la conquista primero, en las épocas coloniales después, o en los últimos cincuenta años, lo mismo que por los trabajos de los etnólogos y antropólogos que a ello han dedicado parte de su vida, tales como Humboldt, Ratzel, Séler, Nordenskioeld, lumholtz, Lehmann, o por los estudios de algunos arqueólogos como Saville o D'Harcourt, podemos asegurar que en las épocas anteriores al establecimiento del hombre blanco en América ya existía una música organizada con textos adecuados a las circunstancias, con poetas y músicos que los compusieran y arreglaran, con instrumentos, con escuelas que transmitían su práctica –aunque no sabemos si existía estudio teórico de ella– y con tradición perfectamente conservada; lo mismo un arte coreográfico que frecuentemente aparecía unido al musical y que era usado en las circunstancias que prescribía un ceremonial y un rito rigurosos.*

*Este arte musical indígena persiste puro en el Perú, entre los araucanos, entre muchas tribus pielrojas, entre los athapascas, entre otras muchas tribus de origen nahoa en la Alta California, en Arizona y en la costa del Pacífico; existe casi puro en muchas regiones de nuestro país, así como en el istmo de Panamá, entre los indios Cunas; en el Alto Amazonas, y muy principalmente en el centro de Bolivia y en el Chaco argentino. De todo esto que acabamos de apuntar podemos deducir que el arte musical en la América precolombina es el mismo que existe en la actualidad en aquellos pueblos cuya repugnancia al cruzamiento con el hombre blanco les ha asegurado la pureza de su sangre, o en aquellos cuyo retraimiento los ha puesto a salvo de las influencias del arte importado por los europeos.*

*Entiéndase bien, que al referirme a un arte musical indígena no niego la existencia simultánea, en muchos de estos pueblos, de una música mestiza, resultado de la fusión de dos sangres, sino muy por el contrario, se impone como consecuencia de la presencia del hombre blanco.*

### *Emigraciones*

*Parece ser que América, durante los tiempos prehistóricos, fue esencialmente país de emigraciones. Entre nuestros arqueólogos siempre se ha asegurado, por ejemplo, que los primitivos toltecas llegaron por el Oriente, en embarcaciones procedentes de tierras situadas más allá de los mares. Lo mismo se dice de los mayas, asegurándoles semejanzas con los egipcios, e igual cosa sucede con los quechuas del Perú, a los cuales les asignan una procedencia súmera. Ahora bien, los datos aportados, así como las comprobaciones verificadas por los antropólogos, los cuales se basan en estaturas, mediciones de cráneos, conformación de esqueletos, así como color y aspecto de la piel, forma y consistencia de los cabellos, etc., etc., el hombre americano tiene su origen en el Asia sep-*

*tentrional. Ya lo creía así Quatrefages, quien establecía una genealogía del indio americano desde el Asia, a través de América hasta llegar a las Pampas. Lo mismo creyeron Brington, Holmes y otros, haciendo descender al hombre americano de las tribus establecidas en la Siberia septentrional, y estas ideas tuvieron una comprobación satisfactoria por medio de los trabajos realizados por Hrdyka, jefe del Servicio Antropológico de los Estados Unidos, quien en 1912 exploró el curso de Jenisey, encontrando "entre los supervivientes de las antiguas poblaciones aborígenes, tipos idénticos a los de los indígenas americanos: el mismo color de la piel, los mismos cabellos lisos y negros. ¡Ha comprobado hasta identidades mentales!" (Pittard.* Las razas y la historia, La evolución de la humanidad*). Tomo V.*

*El mismo tipo braquicéfalo predominante en casi todas las tribus que pueblan la costa del Pacífico, comprobado en casi toda Norteamérica, exceptuando las inmediaciones de la Bahía de Hudson y Groenlandia, la misma braquicefalia existente en toda la zona de las cordilleras americanas, el mismo tipo craneano comprobado por el doctor De la Borbolla, jefe de la sección de antropología del Museo Nacional, examinando cráneos indígenas procedentes del Valle de México, nos habla de un tipo indígena generalizado en casi toda América.*

*Según estos datos, que por el momento son de mi convicción, veamos a las tribus durante las emigraciones prehistóricas.*

*Basándonos en la simple conformación del terreno se dividirían para Norte-América en dos ramas: un grupo que llamaríamos oriental y otro occidental. El punto de bifurcación sería el extremo noroeste de Asia, donde aparecen dos lenguas de tierra que casi tocan las costas americanas; la primera es el estrecho de Behring, la otra es la cadena de las islas Aleutianas. Las trece leguas del Estrecho son fáciles de cruzar si se tiene en cuenta los hábitos pescadores de las tribus esquimales perseguidoras de focas, morsas y ballenas.*

*La segunda, siendo un eslabonamiento de islas bastante cercanas, son de fácil arribo, si se tiene en cuenta los métodos de navegación empleados en estas latitudes por los esquimales, cuyos kayaks o embarcaciones son insumergibles, ya sea por el sistema de flotadores laterales o por estar cerrados completamente en la cintura del pescador.*

*Estas dos rutas conducen a la península de Alaska, donde los montes del mismo nombre las separan definitivamente interponiendo entre ambas la cordillera de las Montañas Rocosas, eslabonándose éstas y formando más al sur la Sierra Madre Occidental que atravesando México, llegan hasta Panamá y continúan formando la Cordillera de los Andes.*

*De las dos rutas señaladas, la primera, o sea la del Estrecho, conduce a pleno continente, a las enormes llanuras del Canadá, sembradas de lagos, desgajadas en islas, con innumerables estrechos; impone a los individuos la necesidad y el hábito de la caza, del pastoreo y del nomadismo, persiguiendo rebaños de bisontes, de renos, búfalos o bueyes almizclados, durmiendo bajo tiendas de lienzo o pieles, de la misma manera que lo han hecho las tribus tártaras, recorriendo toda el Asia, Europa y parte de Africa.*

*La segunda dirección obliga a costear el litoral e impone a las tribus que marchan el hábito de la pesca o la agricultura, adquiriendo al mismo tiempo costumbres sedentarias que, en vista de la degradación de las tierras a lo largo de los ríos y de la faja angosta que el litoral les ofrece, se ven precisados a caminar lentamente, haciendo el recorrido de la costa en pequeñas etapas, pero que se suceden una detrás de otra sin término fijo.*

*En las características culturales de los emigrantes en campo abierto encaja una música de lineamientos simples y rudos, oscilantes y persistentes que incluyen el grito gutural o el monótono jadear de los manejadores del remo entre las aguas semi-he-*

*ladas, produciendo un canto a base de jadeos o gritos inarticulados; pero de un gran valor rítmico; entrando también como elemento, el azucar a los perros que arrastran los trineos, así como todas las prácticas mágicas que en redor de los totems inventa la imaginación de los primitivos.*

*La traducción que del canto esquimal* Angutivaun taina *ofrece Rudyard Kipling en su* Libro de las tierras vírgenes, *es la siguiente:*

> *Endurecidos por la sangre helada y por la nieve, que en montones se junta sobre el suelo, están nuestros guantes y nuestros trajes de pieles. De cazar focas regresamos, focas que suelen vivir en los bancos de hielo. ¡Au jana! ¡Aua!... ¡Oha! ¡Haq! Pasan trineos veloces que parecen volar, al chasquido de los látigos, los perros regresan al hogar. De cazar focas regresamos, focas que suelen vivir en los bancos de hielo.*
>
> *Nosotros las seguimos paso a paso, a nuestras focas que se esconden siempre, y al oír cómo escarban bajo tierra, tendidos en la nieve, las acechamos al salir y les arrojamos el arpón como tantas veces... así, así... de tal manera hiriendo, matando de esta suerte. La sangre helada cubre nuestros guantes, nos pesa la nieve en los párpados; pero volvemos a los hielos perennes, al hogar y a la esposa. ¡Au jana! ¡Aua!... ¡Oha! ¡Haq! Van los trineos cargados que parecen volar; ya la esposa está aguardando al esposo cuando vuelve de los hielos perennes.*

*En la segunda cultura se produce otro género de música, igualmente ruda y sencilla, pero más contemplativa; los cantos adquieren un valor más expresivo; incluye también prácticas mágicas, pero de una ondulación más suave y sugerentes; el ritmo es un colaborador de las flexibles entonaciones y no como un elemento tiránico.*

*La traducción del canto huichol* El camino del sol, *recogido por K. Theodor Preuss en* Die Nayarit Expedition *es ésta:*

> *Nuestro Padre desaparece por el poniente entre ligeras brumas. Nuestro Padre desaparece por el poniente entre las penumbras del crepúsculo. Nuestro Padre desaparece por el Poniente y sobreviene la noche. Nuestro Padre ha descendido a su reino inferior. Nuestro Padre aparece entonces en sus dominios, luminoso. Han brotado ya las estrellas, como frescos botones. Tal parece que Nuestro Padre, al irse, ha florecido. Tal parece que Nuestro Padre, al irse, ha fructificado. Tal parece que Nuestro Padre, al irse, ha cumplido su sino, llegando a su fin.*

*Veamos un segundo ejemplo, un canto seri, de la isla de Tiburón (Baja California):* El viento alegre, *"Viento rápido, viento alegre, tú que haces saltar el agua, haz que llenen los peces del mar esta red que he tendido sola. Viento rápido, viento alegre, tú que vienes en la mañana, haz que llegue a la orilla en que está una huella de pie que aguarda". ¿Hasta qué límite, las correrías de unos y el peregrinar lento de los otros pudo llevarse a cabo? ¿Qué extensión geográfica recorrieron, unos por el litoral y los otros por las llanuras y los amplios valles? ¿En cuántos centenares de años se llevó a cabo esta doble emigración? Es casi inútil conjeturarlo. Algunos instrumentos musicales: flautas, silbatos, siringas, vasos silbadores, algunas figuras de ídolos, vasos policromados, armas de piedra, utensilios e instrumentos diversos se han hallado como restos abandonados por los emigrantes, ya en la costa californiana, en la costa occidental de nuestro país: Nayarit, Colima, Michoacán, Puebla, Tamaulipas, Veracruz, Oaxaca o Chiapas nos dan no ya la conjetura, sino la seguridad de que no se detuvieron los emigrantes ni en los valles de Anáhuac, ni en el Istmo de Tehuantepec, o el de Panamá, ni en los bosques y llanuras de Colombia, ni en los Valles de Bolivia, Perú o Chile, sino que continuó el éxodo hasta el extremo del continente.*

*Algunos desprendimientos de la emigración costera penetraron a los desiertos de Arizona y Nuevo México y sufrieron las depredaciones de los emigrantes del Oriente, quienes los obligaron a vivir en lugares inaccesibles: casas escalonadas en semicírculo, casas subterráneas, casas en las grietas de los acantilados, en los cañones abruptos; otros penetraron a las mesetas centrales y establecieron sus colonias al margen de los lagos, donde el contacto de otros pueblos evolucionados, alcanzaron un grado de adelanto paralelo al de sus hermanos. Tal aconteció a los pueblos del Anáhuac o de las mesetas andinas.*

*En cuanto a los nómadas cazadores, sabemos que no perdieron sus instintos vandálicos y feroces, sino que, a la aparición de los europeos en Norte y Sud-América, con el uso del caballo, ampliaron su radio de acción, haciendo incursiones entre los pueblos sedentarios, conservando sus características culturales casi intocadas, y de igual manera su tradición musical; tal como se vio hasta fines del siglo pasado con las tribus chichimecas y apaches en el centro de nuestro país.*

*¿Cómo la música misma nos entrega los datos necesarios para deducir el estado de un arte musical preeuropeo en América? De varias maneras:*

*1 Por sus instrumentos*

*2 Por sus melodías*

*3 Por sus ritmos*

*4 Por sus escalas*

*5 Por la ideología de sus cantos*

***Instrumentos***

*La música primitiva americana debió de ser, como hasta hoy se puede comprobar, fuertemente rítmi-*

*ca, y esto lo deducimos del variadísimo instrumental de percusión que sirve de base a todo conjunto orquestal, aunque se reduzca a un solo instrumento; igualmente lo deducimos de sus cualidades melódicas que se apoyan en ritmos simples y acusados, lo mismo se ejecutan aisladamente, adquiriendo un vigor y una vivacidad insospechados, que cuando se juntan al canto, en cuyo caso predominan, a veces fuertemente sincopados, como en los ritmos brasileños y algunos peruanos y venezolanos; otras veces son pequeñas fracciones rítmicas persistentes, como en algunos cantos y danzas huicholes, yanquis o piel-rojas; pero siempre produciendo una música de un dinamismo trascendente, cuyos batimientos se apoderan del auditor o arrastran a participar en la ola rítmica que engendran.*

*Los instrumentos de percusión fueron durante las épocas precolombinas y siguen siendo en la mayoría de los casos:*

Tamboriles o panderos de un solo parche, *sobre un aro angosto o una vara curvada, golpeados con otra vara, como los que usan aún los esquimales en sus fiestas.*

Tambor de doble parche, *aunque de muy poca altura, cosido con correas y con pinturas en la piel, como los usan los indios yanquis y los cayapas de Norteamérica.*

Tambor de agua, *con bitoque para aumentarla o disminuirla, como los que usan todavía los indios menómini de Wisconsin, Estados Unidos.*

Huancar o tinya de doble parche, *como lo vemos representado en la cerámica del antiguo Perú (especie de tambor chino).*

Tambores cuadrados y tambores cilíndricos de doble parche, *como los de los indios chipaya, de Bolivia.*

Teponaztlis, *de madera, sin parche, con dos o tres*

*lenguetas, como se usan todavía en Jalisco, Morelos, Puebla, Veracruz y Yucatán, usados en otras épocas en Guatemala, Bolivia y Ecuador. (Algunos ancestros de este instrumento se encuentran quizás con fines guerreros y de señales entre los maoríes de Nueva Zelandia).*

Huéhuetls, *de tronco de árbol con piel estirada encima, construidos también de barro, como todavía los usan los zuñis de Arizona, los huicholes de Nayarit, los habitantes de Tlaxcala y Huejotzingo y otros indígenas del centro y sur de la república.*

Timbales, *de barro, cocido, sencillo y dobles, con parches, construidos también de madera laqueada, o de oro y plata, como en el antiguo México y en el Perú, Guatemala y Honduras.*

Carapachos, *de concha de tortuga golpeados con asta de ciervo.*

Palos sonadores, *como atributos de autoridad o con pequeñas sonajas incrustadas, con cascabeles o con simples muestras para rascar.*

Huesos con estrías.

Varas *de madera del Brasil con resonador de calabaza en recipiente con agua.*

Sonajeros *con dientes de rengífero, de maxilares de marta o de pezuñas de corzo, como los usan los esquimales.*

Sonajeros *de oro o de cualquier otro material, como se usan en todo el continente.*

Bolsas de piel *con pedrezuelas dentro, para la danza del venado en Sonora, y las danzas del Pascola; lo mismo que los* carracas o ténabaris, *que se colocan en los tobillos.*

El birimboa o lámina zumbadora, *en uso todavía entre los araucanos.*

El arco musical cora, *acostumbrado aún entre los fueguinos, patagones y los tobapilaga, del Gran Chaco, cuya área de dispersión llega hasta la Polinesia.*

*Los instrumentos de aliento difundidos por toda la América, ya se trate de las flautas piel-rojas, ya de los silbatos-flautas u ocarinas nahoas y toltecas, ya de las quenas y siringas peruanas o del birimbao araucano, todos estos instrumentos llegan a producir la exaltación dionisíaca por medio de sus sonidos agudísimos o causan un adormecimiento cercano al letargo, como el que logran los encantadores de serpientes.*

*Estos instrumentos son:*

Flautas de carrizo, *de dos, tres, cuatro, cinco o seis agujeros, usadas todavía entre los indígenas de Norte-América, desde el Canadá hasta Sonora, Chihuaha y Durango.*

Flautas pentáfonas, *de barro cocido o labradas en piedra.*

Flautones de palo, *"como la pantorrilla", según el dicho de Gomara.*

Flautas pentáfonas dobles, *usadas entre los tarascos, que se fabrican generalmente de barro cocido.*

Flautas traveseras, *de barro cocido, con cuatro o cinco sonidos, de tipo palencano.*

Flautas de hueso, *de piedra o de carrizo sin embocadura y con sólo un bisel en el borde, llamadas quenas en el Perú y del tipo que se usaban en el antiguo Egipto.*

Siringas o flautas de Pan, *hechas de tubos de carrizo en hileras dobles, movibles o fijas, llamdas* pincuyo o rondador *en el Ecuador y en el Perú, desde tres y cuatro tubos hasta catorce y más y alcanzando una longitud hasta de dos metros.*

Silbatos *de barro cocido o construidos en piedra en distintas figuras, principalmente en forma de animal (pájaros o titís).*

Ocarimas zoomorfas, *hechas de barro cocido, algunas policromadas, llamadas en México* huilacapitztli o tortolitas, *con dos, tres, cuatro y cinco agujeros que permiten obtener de dos a quince sonidos; alguna con dos agujeros más, para perfeccionar la entonación.*

Silbadores, *varios, hechos con dos recipientes comunicados, uno de ellos cerrado y rematado por la parte de encima con un silbato pequeño; el otro abierto, para recibir líquidos. Este artefacto, más que un instrumento, pudo haber sido un exvoto al dios de la música o un juguete. Existió desde México hasta el Perú.*

Bocinas de caracol, *de la especie Strombus, con o sin agujeros, usadas como bocina de señales o trompa guerrera; su área de dispersión abarca desde la Nueva Caledonia, pasando por México, hasta el Perú.*

Trompetas de barro recurvadas, *como los cuernos de caza.*

Trompetas de cuernos de berrendo embutidos, *hasta formar un tubo curvo utilizable.*

Trompetas de madera, *recubiertas con tiras de corteza vegetal, algunas construidas de bambú y otras de armadillo recurvada. Todavía se conserva su uso en el Brasil, siendo probable el uso de verdaderas trompetas de metal, recurvadas o rectas, dado el progreso que en la metalurgia obtuvieron los indígenas de México, Colombia y el Perú.*

*Todos estos datos acerca del instrumental indígena de América los comprobamos lo mismo en los códices prehispánicos, que en la cerámica peruana, que en los objetos mismos conservados en los museos de América y Europa, que en la persistencia*

*de tipos en uso actual en cualquiera de las tribus indígenas del sur centro o norte del continente.*

**Melodías**

*El tipo de melodía de mayor difusión que encontramos en la lírica indígenas, es marcadamente descendente. Los cantos principian casi siempre en una región elevada de la tesitura de la voz (generalmente en falsete), después de una o dos ondulaciones desciende, primero a la región central donde repite el motivo principal del canto; después continúa hasta la región más grave de la voz masculina, para terminar en la tónica o en la nota elegida como tal.*

*Es pertinente señalar el hecho de que en las culturas primitivas de América, lo mismo que en casi todas las culturas primitivas del mundo, el hombre es el único que canta, estando excluida la mujer en esta práctica, destinándola en cambio para tañer el tambor. En el antiguo México, en las danzas llamadas Saltito, las mujeres estaban encargadas de tocar las sonajas y la concha de tortuga.*

*La estructura de la melodía repite persistentemente la fórmula inicial, introduciendo ligeras variantes según exija la prosodia indígena. Los motivos rítmico melódicos aisladamente marcan el descenso gradual de la melodía abarcando dos, tres o más compases. En otros casos son las desinencias melódicas las que marcan el sentido cadencial. Una circunstancia queda también patente en gran cantidad de cantos indígenas: la alternancia más o menos periódica de tresillos y dosillos.*

*La extensión que abarcan los cantos es a veces tan grande, que no hay instrumento de aliento actual, de la orquesta europea, que sea capaz de contener todos sus sonidos. Esta particularidad depende de que iniciando los cantos en falsete agudo se desarrollan hasta el verdadero límite grave de la voz masculina.*

*En otras ocasiones el ámbito de la melodía es extraordinariamente restringido y abarca sólo tres o cuatro sonidos. Deducimos de esta circunstancia que el uso de un número reducido de sonidos indican que el pueblo que los acostumbra se halla en etapas, tanto más primitivas, cuanto menor sea el número de sonidos que emplee.*

*La música de los primitivos de América debió haber sido monódica. Un poco más tarde debió haber sido acompañada por instrumentos percutores que reforzarán su ritmo alternando a veces con trozos instrumentales de una libertad de forma absoluta; en ocasiones, al reunirse el canto con el solo instrumental, entregaría un contrapunto de una fantasía insospechada.*

*En cuanto a la forma estructural en que probablemente se desarrollaron estos cantos durante la época que nos ocupa, basándonos en la tradición perfectamente transmitida en su integridad, vemos que la mayoría de ellos se compone de una introducción, una o varias estancias, y una coda. En algunos cantos huicholes y en muchos cantos cunas de Panamá, procedentes del puertecito de San Blas, encontramos que las primeras palabras del canto se repiten con el mismo motivo musical innumerables veces, dando principio a cada verso, introduciendo algunas palabras nuevas que alargan o abrevian la frase sin alterar la cadencia, que siempre es la misma, dándonos la forma de una salmodia litúrgica cristiana.*

### *Ritmos*

*Del innumerable acervo de cantos cuya ascendencia indígena es indudable; de las enormes colecciones de cantos mágicos, rituales, totémicos o religiosos que han recolectado los etnógrafos que han recorrido en todas las direcciones los dos macizos de América, en busca precisamente de lo desconocido, de lo genuinamente indígena, en contraposición de lo europeo; de los hallazgos de aquellos que,*

*como Densmore, La Fleche, Franz Boas, o Alicia C. Fletcher han ido en busca del acento y la inflexión, apenas perceptible para los especializados; pero que surge con perfiles recios y acusados y para los que llevamos en las venas algún porcentaje de sangre nativa, podemos asegurar que la música aborigen de América está basada principalmente en el ritmo.*

*La enorme diversidad de sus instrumentos percutores nos habla bien claro con respecto a sus sistemas rítmicos; la sola enumeración que acabamos de hacer de estos instrumentos nos da la razón; aún los instrumentos cantantes que llevan la melodía presentan, en la técnica que les imprime el ejecutante indígena, cualidades de percusión; la voz misma marca sus acentos pesantes tal y como si se tratara de un tambor.*

*La diversidad de los instrumentos percutores americanos va, desde el tronco del árbol ahuecado o un simple cántaro golpeado en la boca con la mano, hasta el más fino percutor: el teponaztle de sonidos perfectamente afinados, el arco musical que encontró Lumholtz entre los tepehuanes de Durango, o el birimbao, lámina zumbadora que se modula entre los dientes y cuyo uso persiste entre los araucanos.*

*Analicemos siquiera un solo aspecto de la rítmica americana. Es muy frecuente encontrar grupos de dos notas del valor de la corchea ocupando un tiempo rítmico, o un tresillo del mismo valor, agrupados en forma casi siempre alternativa , sin más norma que la prosodia del idioma en que está compuesto el canto. (Obsérvese la canción* Tenábari*). Igualmente aparecen grupos de corchea con puntos y semicorchea o viceversa, en series o en grupos alternados, dando por consecuencia el cambio constante de compás; pero obteniéndose en cambio una fluidez melódica y una espontaneidad rítmica encantadoras.*

*El grupo de tres notas es muy frecuente en el primer tiempo de cada inciso rítmico, precisamente*

*cuando el acento del compás se subraya claro y preciso, del mismo modo en los acompañamientos monorrítmicos, este grupo ocupa la parte pesante; este fenómeno se explica si se tiene en cuenta el predominio de los percutores, los cuales cada vez que el ejecutante acentúa con mayor energía, produce por elasticidad del parche, tres sonidos, pie rítmico, al que los griegos daban el nombre de dáctilo.*

*Otro aspecto es más importante señalar: frecuentemente se encuentra el grupo rítmico formado por tres corcheas alternando sistemáticamente con el de dos, correspondiendo, el primero al principio de un compás de dos tiempos o sea al tiempo pesante y las dos corcheas al segundo tiempo; frecuentemente este grupo, que llamaríamos tresillo, se modifica de varias maneras, la más frecuente es aquella en que aparece una corchea u octavo y dos semicorcheas o dieciseisavos, si el ritmo es regualr.*

*Otra es aquella en que a la primera corchea u octavo se le agrega un puntillo, quedando las otras dos notas en figura de fusas o treintaidosavos; en este caso, la fórmula se hace más penetrante, más incisiva. La tercera es aquella en que la corchea u octavo está aumentada con dos puntillos, quedando sólo un treintaidosavos para completar el valor del tiempo; en este caso el rítmo es enérgico y pudiéramos decir rectilíneo, siempre, como se dijo antes alternando con los dos valores de corchea que contrapesan las diferencias de valor de los otros sonidos, obteniéndose de estas combinaciones el germen de casi todos los ritmos criollos y mestizos en que abunda tanto la lírica americana: ondulados, flexibles, insinuantes, femeninos, tales como la danza habanera, la danza criolla de México, la milonga argentina, o el yaraví peruano. Claro está que con estas modificaciones el estilo indígena perdió su pureza, virilidad y concisión, haciéndose ondulante y femenino.*

***Escalas***

*Les ha extrañado a casi todas las personas que han dedicado sus esfuerzos al estudio de las melodías indígenas americanas,que, comparadas éstas con las de los cantos europeos, carecen, por lo común, de dos grados en sus escalas. Este hecho, que al parecer es insignificante, en la técnica musical es de trascendencia suma, puesto que la carencia de un grado cualquiera implica el uso de ciertos intervalos que hacen característicos lo mismo los cantos que la escala de donde se derivan. Lo que primero salta a la vista es un setenta por ciento de la totalidad de cantos indígenas americanos, es que las escalas en que se basan carecen casi siempre de dos sonidos diatónicos, es decir, son pentatónicas. Otra circunstancia se distingue luego, y es que esta pentafonía, en un cincuenta por ciento, carece de semitonos. Construida esta escala a partir de la tónica do y descendentemente se formaría de la siguiente manera: do-la-sol-mi-re-do, duplicando el sonido básico a la octava inferior.*

*Esta escala se ha pensado que es el símbolo de toda cultura que alcanza cierto grado de plenitud, porque indica un suficiente predominio de la técnica. Se ha comprobado que la mayoría de los pueblos primitivos que han ejercido alguna influencia importante en el mundo, la han poseído; pero el país que la ha tenido en uso más constante, durante mayor cantidad de tiempo y que la ha legislado teóricamente, es China, y con ella los demás países del remoto Oriente.*

*Esta escala posee dos intervalos de tercera menor que la hacen características y que instintivamente emplean los primitivos en sus cantos, adquiriendo con ello, para los que no están familiarizados con su uso, un aspecto superficialmente triste; pero para los que utilizan sus elementos genuinos y están familiarizados con sus inflexiones, estos cantos son capaces de expresar con su escaso número de sonidos toda clase de efectos, desde la severidad más austera, hasta el lirismo más sugerente.*

*Después de esta escala, la que le sigue en frecuencia es aquella formada por los mismos sonidos que la anterior, pero teniendo como nota inicial el segundo sonido en la serie descendente, o sea* la, *si la tónica era* do*; en la siguiente forma:* la-sol-mi-re-do-la, *repitiendo la tónica a la octava inferior.*

*Esta escala y su antecedente más arriba citado, se encuentra en uso en toda la longitud del continente americano, exceptuando dos lugares: Brasil y Michoacán, en este último, estuvo en uso la escala por tonos, aunque siempre formada por cinco sonidos, en esta sucesión:* do-re mi-fa # sol #.

*Otras escalas de origen asiático aparecen en la lírica aborigen, la que contiene, dentro de su pentafonía un semitono y la que contiene dos semitonos.*

*Podría parecer aventurado el asegurar la existencia de estas series de sonidos captados por la simple audición, por muy buen oído que se suponga tener; igualmente, si solamente se recurriera al análisis de los cantos teniendo las melodías a la vista, pudiendo elegir la tónica al capricho e inventando las funciones que les corresponden a los demás grados de la escala; pero si se tiene en cuenta el estudio del instrumental de aliento, ocarinas, flautas o siringas (rondador-antara) veremos que los sonidos de las escalas estudiadas corresponden bastante fielmente con los sonidos que entregan los instrumentos.*

*De cincuenta flautas estudiadas en México, procedentes de diversas regiones del país, todas tienen cuatro perforaciones, con excepción de una que se envió al Museo del Trocadero de París, que poseía cinco. Flautas procedentes del Perú, de Sonora o de Arizona o Panamá, tienen tres, dos o un solo agujero para hacer cambiar el sonido; de lo cual deducimos que los instrumentos de aliento americanos actuales, producen dos, tres, cuatro o cinco sonidos fundamentales que corresponden plenamente con los sistemas tonales que usaron pueblos*

del mismo continente, anteriores a la llegada de Colón.

Ahora bien, los tubos de las flautas producen series de armónicos con cada uno de los agujeros que el tubo tiene practicados en su longitud, resultando de esto que, al imprimir mayor velocidad a la columna de aire contenida en el interior del tubo, éste produce mayor cantidad de sonidos que sobrepasan al número de grados de las escalas antes señaladas, con lo que se producen las mismas escalas a la dupla u octava superior y aún escalas más ricas en sonidos.

Quedó ya indicado que la escala más generalizada entre los primitivos es la pentatónica sin semitonos y ésta se forma de una serie de cuatro quintas que reducidas al límite de una octava o dupla son los sonidos que más fácilmente puede entonar la garganta humana, de lo cual deducimos también que, siendo los cantos producto espontáneo de la emoción traducida en sonidos cantados, éstos corresponden casi siempre a los de la escala pentatónica sin semitonos.

Un último tono nos queda por señalar en lo que respecta a escalas, y es el siguiente: encontramos que algunas melodías procedentes del norte de nuestro país –yaquis, pápagos– lo mismo que otras que proceden de más al norte, sobre todo algunas de los esquimales del centro, estudiados por Franz Boas, se encuentran construidas en escalas pentatónicas pero de desarrollo diatónico, es decir, sucesivo; y éstas presentan dos aspectos: el mayor y el menor; la primera, formada por los sonidos do-re-mi-fa-sol; la segunda formada por los sonidos la-si-do-re-mi. Estas escalas son patrimonio de los pueblos del norte de Europa. Principalmente las vemos empleadas por los finlandeses en sus runnas, escalas en que se desarrollaron los cantos mágicos de los primitivos germanos, en que se concibieron los cantos y la poesía Ossiánica, de los cuales poseemos algunos, aunque menos arcaicos; al encontrarlos entre los pueblos hiperbóreos de Améri-

*ca no dudamos que indican claramente una influencia europea; solamente que ésta debió ejercerse en épocas prehistóricas, tal vez pasando por las islas y los mares boreales: Escandinavia, islas Británicas, Isla Shetland, islas Feroe, Islandia, Groenlandia, el Labrador. Más o menos el camino seguido por los vikingos. Me limito a citar el caso y a presentar los ejemplos que me parecen elocuentes.*

*Ambas escalas aceptan a veces, como una evolución posterior, la nota sensible situada por debajo de la tónica; en el primer caso agregando un* si, *en el segundo, un* sol *sostenido, convirtiéndose por lo tanto en escalas exáfonas.*

***Motivos que originan la música y los cantos***

*Cuanto más primitivos son los pueblos, la música, los cantos y la danza obedecen a fuerzas más elementales como lo son la religión y el totemismo, dejando para etapas más avanzadas la emotividad y el sentimiento.*

*El sentimiento religioso domina a todos los demás. Las fuerzas naturales, los elementos, impresionan la mente de los primitivos de una manera más vívida, produciendo en todos ellos la noción de lo sobrenatural. Esta se manifiesta en diversas formas de cultos; ya sea a las rocas, a los montes, a las plantas, a los bosques, a los animales, a las fieras, a las estrellas, al sol o a la luna, a los muertos, a los espíritus y muy frecuentemente a fuerzas que les impresionan en forma inescrutable para ellos.*

*Entre otras ofrendas votivas encontramos en nuestro antiguo México aquellas que se hacían al dios de la música, de la danza, del canto y de las flores, al dios Macuilxócitl, consistentes precisamente en pequeños instrumentos musicales de barro o de tezontle, flautas, sonajas, timbalitos, que justamente nos demuestran el cultivo de la música muy difundido en nuestra América.*

*También el culto a los astros se practicó por gran*

*parte de los pueblos indígenas; de esta manera adoraban a Inti, el sol; a la luna, a las estrellas, como seres fantásticos que habitaban las regiones superiores como verdaderos astros reguladores del tiempo y de las estaciones. Y como consecuencia de este culto hallamos multitud de cantos, desde aquel que dedicaron los esquimales al reno, relacionado con la Osa Mayor, los cantos al fuego como personificación del calor solar; los cantos piel-rojas y pápagos a la estrella de la mañana, los cantos tarascos a las cuatro estrellas en forma de cruz (*Tam Hoscua*), así como los cantos quéchuas a la Vía Láctea o a la Cruz del Sur.*

*Del culto a los muertos, a los antepasados o a ciertas divinidades del panteón indígena, hay que recordar la enorme variedad de la música y cantos funerarios de todos los pueblos, el culto y el ceremonial que los dakotas practican al gran espíritu, así como en México el culto a Mictlantecuhtli (dios de la muerte), encontrando también enorme diversidad de cantos e himnos a Huitzilopochtli, a Tezcatlipoca, a Tláloc, a la madre de los dioses, a la diosa Tierra y sobre todo a Xochipilli-Macuilxóchitl, dios de la música.*

*Encontramos igualmente en toda la América cantos y danzas dedicados a ciertas aves y a ciertos pájaros mensajeros: al águila real, al halcón, al gavilán, a los patos, al quetzal, al cóndor y al guajolote; cantos supersticiosos al buho, a la lechuza y al cuervo, y no debemos olvidar que en el antiguo Perú, lo mismo que en México, existió un género de canciones llamadas palomitas.*

*Entre las tribus americanas del norte abundan los cantos al rengífero, al castor, al zorro, al buey almizclado, a la ballena, a los osos blanco, gris y negro; sin olvidar que nuestros indígenas de Sonora, Chihuahua, Sinaloa y Nayarit han practicado y practican numerosas danzas y cantos al venado y al coyote.*

*No tienen número entre los americanos del norte,*

*centro y sur los cantos a la serpiente, tortuga, caracoles y otros animales deificados o en forma de totems. Lo mismo en el extremo sur que en el extremo norte de América, se encuentran el temor supersticioso al alma de las rocas, quizás por lo engañoso de las montañas de nieve entre los hielos polares. Entre los algonquinos del Norte y los Araucanos del Sur se encuentra el culto al árbol sagrado y en nuestro México hallamos cantos, danzas y ceremonial al sagrado jiculi, un cactus que produce una superresistencia nerviosa y visiones coloridas.*

*Canciones de otras índoles diversas se encuentran multiplicadas. Cantos regionales de Anáhuac: chalquenses, otomíes, huejotzincas; cantos al teponztle, al verano, a la estación primaveral, a la lluvia, al trueno, etcétera, y toda una serie de cantares: elegías, lamentaciones, cantos de cuna, despedidas y toda clase de canciones de amor, en una literatura amplísima que revela hasta sus más íntimos repliegues el alma indígena, transparente e impasible aquella que, por azares de la fortuna, permanece, como ciertas plantas agrestes con las raíces profundísimas enclavadas en lo más alto de las rocas, en los rincones más apartados de las serranías de los Andes u otras, cuyos recuerdos y descripciones nos han sido trasmitidas por varones que merecen el bien de la América; para nuestro México, principalmente por Fray Bernardino Riveira, de la Villa de Sahagún, en el antiguo reino de León. Y así va surgiendo del borroso pasado el alma indígena, aunque paulatinamente.*

*Por lo antes dicho podemos concluir que el arte musical en América, antes del desembarco de los castellanos, es el mismo que existe hoy en aquellos pueblos cuya repugnancia al cruzamiento con el hombre blanco les ha asegurado la pureza de su sangre o en aquellos cuyo carácter retraído les ha puesto a salvo de las influencias de las artes importadas del viejo mundo.*

# LA MAGIA DE LA MUSICA Y LA DANZA INDIGENAS (*)

*Roger Rumrrill*

*Siempre he pensado y he sentido que la danza y el canto son el lenguaje supremo del hombre. El lenguaje para comunicarse con los dioses, sacralizar los actos y exorcizar los fantasmas de la realidad.*

*Mirando el indescriptible oleaje de polleras y cuerpos en las danzas de la Candelaria, en Puno, he sentido el movimiento telúrico de la raza; escuchando la zampoña, he sentido la fuerza mineral del pueblo andino emergiendo de las edades geológicas y de todos los cataclismos de la historia.*

*Porque la danza y la música son el lenguaje primigenio. Es el código secreto que el hombre nació sabiendo.*

*Por eso también cuando veo danzar a los campa y escucho las letanías sincópadas de sus poemas de amor; cuando observo danzar en círculos concéntricos a los amuesha —como en la danza del maíz— puedo hasta sentir el poderoso e incesante reciclaje de la naturaleza tropical y el funcionamiento perfecto de los anillos de la anaconda reproduciendo la circularidad del tiempo cíclico de las sociedades mágicas.*

*Porque ellos aprendieron a escribir danzando sobre las fogatas de su alegría y sobre el agua estancada de sus profundos miedos. Y aprendieron a leer en la corteza y el corazón de la naturaleza descubriendo los registros secretos y misteriosos del vuelo y el canto de las aves silvestres; la fuerza que imprime las garras de la fiera sobre la hojarasca intemporal y el glu–glu del agua cuando juguetea con los vientos hablantines del bosque.*

*Magia y misterio de esta música y esta danza indígenas. Que sacraliza el tiempo del hombre y eterniza la fugaz e inexorable precariedad de sus hechos.*

(*) En *Selva Musical*. Festival Internacional de la Canción de la Amazonía, Iquitos, 1982.

# POESIA LIRICA AGUARUNA

*(Poemas extractados de la obra "Poesía Lírica aguaruna" del sacerdote jesuita José María Guallart Martínez)*

## LLANTO INFANTIL

Bambú, bambú, llévame
maíz morado de mi mamá para comer.
Bambú, bambú, llévame
el maní tierno de mi mamá para comer.
Estrella, estrellita, álzame
de mi mamá al regazo para comer.

## ARREPENTIDO

Como el monito Huashi que se acerca
Amarrado a su cuerda
conjurará tu cólera.
Gallinita regalo de los cielos
a mí me llamarán
¡Echala de comer! todos te dicen
Papá, mi papacito,
en verdad, tu hijo soy.
"Cuando esté por ahí, a tu muchacho
el jaguar comerá",
Así andarán diciendo,
lo tendrás que escuchar.
Y esto te pesará en el corazón.
Cuando esté en otro río,
cuando yo viva allí,
llorarás, mamacita, llorarás
Mamacita, ¿por qué he de decir ésto?
ponlo en tu corazón, mi mamacita;
aunque tu me aborreces, yo te quiero.
Me llaman el hijito
que del cielo ha caido,
Papá, papá; a mí nadie

me puede reprender
porque tengo un conjuro poderoso.
Gallinita de Dios, gallinita de Apajuí
del cielo yo he caído, así me dicen.
De mi espaldita apartará tu cólera.

## AMISTAD OTRA VEZ

(un muchacho)

No me mires a la espalda,
de frente mírame.
No me mires a la espalda, hermano,
vuelve a conversar conmigo.
Al hacer mi conjuro
cuando el sol agoniza,
si me sigues odiando,
tu comida tranquilo jamás podrás comer.
Recordándome a mí
así estarás hermano.
Yo soy, soy su camisa misma.
Nuestras cosas
un bien común para los dos serán.
Hermano, hermano, vuélveme tu habla
y tu amistad.

## LA DESPEDIDA DEL GUERRERO

(un hombre)

Mamá, mi mamacita
al Cangasa me voy
mamá, mi mamacita
si mi mujer se acuerda
de mí, cuídala bien.
Yendo lejos de aquí
si enemigos me matan
así tendrá que ser.
Mamá, mi mamacita,
aconseja a mi esposa, Tangatín;
yo bien aconsejada la dejé.
Ya que me voy que cuide a mis hijitos bien.

Mamá, mi mamacita,
escanciando el masato en la pininga
sírveme de beber;
bebe y bebe la noche pasaremos
hasta el amanecer.
¿Acaso nuestros viejos el masato agotaron?
Pues, con este masato de los viejos
me alegraré también.
Mamá, mi mamacita,
de los cerros que habita el makisapa
compadecido traje a mi mujer.
¡Mamá, mi mamacita!

## FIESTA DEL MASATO

De Simunka mi cuñadita
iré a la casa,
allí siempre hay masato.
De Simunká mi cuñadita
iré a la casa,
allí siempre hay masato,
vayamos a gustarlo.
Pero en casa olvidada me dejé
a la hija de "Ojo-hinchado".

(un hombre)
A beber el masato, mamacita
Yo también he venido.
Ya muy borracho estoy.
Cuñada; de beber me darás.
Ya me marcho, hermanita
allá en mi casa
mucho masato tengo.

(un hombre)
La raya sin espinas, he comido;
mi padre ha paseado al Marañón,
por eso ando borracho
y Nunkui me ha pedido el corazón.

(un hombre)
Si tuviera masato mi cuñada:
"bebe, bebe," diría

Parientito, sorbiendo,
sorbiendo, apúralo.

(una mujer)
Nosotras dos muy bien bailamos,
¡Ahora ya! a la vez
nuestro paso cambiemos.

(un hombre)
Mañana temprano
iremos al monte,
pasado mañana
comamos perdiz,
ésto es lo qụe yo quiero.

(un hombre)
Derribé ¡taaaát!, el ungurabi seco
del kúpat el cogollo comeré
también del ungurabi.

(una mujer)
Te di para comer la chonta verde,
¡come, come!, te digo.

(un hombre)
Mi cuñadita antes
me puso amargo;
ella mató una iguana,
nos amistamos.

(un hombre)
Hermano; ¿estás bien?
Yo también lo estoy.
Por saber, hermano
vine paseando.
Me regresaré
tras haber hablado.
Vine, porque oí:
"Tu padre está enfermo
mi hermana: "ven rápido"
me había avisado.
Pero haciendo fiesta
ella con masato
me estaba aguardando.

# INSTRUMENTOS MUSICALES DE LA SELVA DEL PERU *

TEXTOS y gloSas

## INSTRUMENTOS IDIOFONOS

*Según Izikowitz, en la versión y traducción de Carlos Vega, existirían las siguientes clases de Idiófonos:*

*A.a: De Percusión.- "El cuerpo o los cuerpos del instrumento vibran por golpes". (Izikowitz-Vega, 1946).*

*A.b: De Lengüeta.- Una placa flexible colocada en un marco oscila, sirviendo la boca del ejecutante de resonador. No hemos encontrado en la Amazonía peruana.*

*A.c: De Fricción.- El cuerpo sonoro vibra al ser friccionado.*

### A.a. IDIOFONOS DE PERCUSION

*Se clasifican en:*
*A.a.a: De Entrechoque.- "Partes sonoras coordinadas golpean una contra otra". (Izikowitz-Vega, 1946).*

*A.a.b: De Golpe.- El cuerpo sonoro "recibe el golpe de un objeto que no da sonido o se golpea contra algo". (Izikowitz-Vega, 1946).*

*A.a.c: De Sacudimiento.- "El ejecutante sacude el instrumento". (Izikowitz-Vega, 1946).*

---

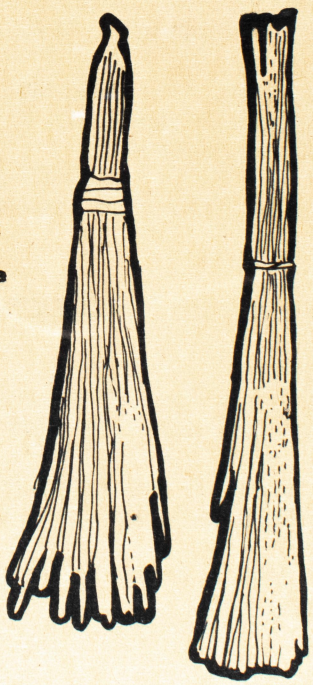
* Para mayor información sobre este tema véase en *Mapa de los Instrumentos Musicales de uso Popular en el Perú*, otra clase de instrumentos que por razones de espacio no indicamos en el presente número.

***A.a.d: De Pisón.- El ejecutante golpea el instrumento contra el suelo en un movimiento como apisonando la tierra.***

***A.a.e: De Raspadura.- Un cuerpo dentado se raspa para emitir el sonido. No hemos encontrado en la Selva del Perú.***

**A.a.a.- Idiófonos, de Percusión, de Entrechoque**

*Hemos encontrado el siguiente:*
*1.-* PALMAS DE ENTRECHOQUE.- *En danzas, para ahuyentar los malos espíritus, el brujo entrechoca atados de hojas de palma amarradas firmemente. Estas miden unos 40 cm. de largo.*



**Palmas de Entrechoque**

Ubicación geográfica: *Orejón o Koto. TUCANO.*
Fuentes: *184; 218.*

**A.a.b.- Idiófonos, de Percusión, de Golpe**

*Según Izikowitz se distinguen las siguientes clases, con algunas pequeñas modificaciones y agregados nuestros:*
*A.a.b.a: Tambores de Caparazón de Tortuga.- La caparazón vacía de la tortuga se usa como tambor.*
*A.a.b.b: Planchas de Percusión.- "Planchas o láminas de piedra reciben el golpe". (Izikowitz-Vega, 1946). No hemos encontrado en la Amazonía peruana.*
*A.a.b.c: Raíces Planas (para señales).- "Láminas, raíces o tablas vibran por percusión". (Izikowitz-Vega, 1946).*
*A.a.b.d: Tablas-Tambores.- "Tabla abovedada, sobre un hoyo; se golpea con la planta del pie". (Izikowitz-Vega, 1946). No hemos encontrado en la Selva del Perú.*
*A.a.b.e: Tronco de Danza.- Tronco hueco, suspendido, que se dobla al danzar sobre él, golpeando sobre las planchas que cubren un hoyo.*
*A.a.b.f: Xilófonos.- Trozos alargados de madera que dan sonidos distintos, y que se colocan sobre un agujero cavado en la tierra.*

*A.a.b.g: Tambores de los Catuquinarú.- "Tronco de palma hueco, semienterrado, rodeado de diversos materiales y parcialmente relleno. El mazo golpea sobre una lámina de caucho que cierra la abertura superior". (Izikowitz-Vega, 1946). No hemos encontrado en la Selva peruana.*
*A.a.b.h: Tambores de Tronco Hueco.- Tronco vaciado y golpeado con un percutor.*
*A.a.b.i: Tambores de Calabazo.- Un calabazo seco es usado como tambor. Clase agregada por nosotros.*
*A.a.b.j: Tambores de Recipientes Diversos.- Diferentes recipientes son percutidos. Clase agregada.*
*A.a.b.k: Morteros de Madera Percutidos.- Tronco vaciado que se usa como mortero y que se percute al moler. Clase agregada por nosotros.*

A.a.b.a.- Idiófonos, de Percusión, de Golpe, Tambores de Caparazón de Tortuga

*Hay noticias del siguiente:*

*2.-* TUTU TORICHIPAX o TUTU TORIKIPA.- *Tambor de caparazón de tortuga. Respecto de él Nimuendaju (1946) dice: "La antigua forma de tambor, fue posiblemente una caparazón de* chelonium, *el que en la actualidad se emplea sólo en una ceremonia".*
Localización Cultural*: Ticuna. SIN CLASIFICACION.*
Fuentes*: 183, p. 722; 198; 213.*

A.a.b.c.- Idiófonos de Percusión, de Golpe, Raíces Planas (para señales)

*Hay noticias del siguiente:*
*3.-* RAICES PLANAS PARA SEÑALES.- *"Pescadores y cazadores anuncian su llegada a señales de golpes con tanganas y palos contra las raíces tabliformes de árboles". (Tessmann-Pawlik, 1930). Sirve para señales.*
Localización Cultural*: Jebero. CAHUAPANA.*
Fuentes*: 153; 175, p. 453, 454; 216, cart. 24.*

A.a.b.e.- Idiófono, de Percusión, de Golpe, Troncos de Danza

*En la Amazonía peruana se emplean los siguientes.*
*4.-* TRONCO DE DANZA.*–Instrumento similar al utilizado por los huitotos. Es usado en la fiesta Headzóa o Dayá Winka o Dzaljibika, que corresponde al Yadick de los huitotos y al Yarigua de los boras. En esta fiesta se dramatiza la leyenda del origen de los ocainas. Es la fiesta del Tronco o Viga Zumbadora.*
Localización Cultural*: Ocaina. HUITOTO.*
Fuentes*: 153; 180, p. 136, 141; 175, p. 580, 581.*
*5.-* TRONCO DE DANZA.*–Instrumento similar al utilizado por los huitotos. Es usado en la fiesta Yarigua o Djaríga o Djariwa o Tódziegua o de la Viga Ceremonial o Fiestas del madero Emuöka, que corresponde al Okööo Yadick huitoto, o "fiesta secreta de los hombres" o "festividad renovación". (Tessmann, 1930).*

Localización Cultural: *Bora. HUITOTO.*
Fuentes: *89, p. 119; 180, p. 284, 285.*
*6.-* DYADIKO.–*El punto culminante de la fiesta del Dyadiko o Yadick o Tronco Zumbador se produce cuando los bailarines que danzan sobre dicho tronco lo hacen sonar. Esta es la gran fiesta de la cosecha, exaltación de la abundancia de alimentos, ceremonial de unción de gracias.*

*El Tronco Zumbador es una viga larga, desbastada, que en el cabezal lleva esculpido, probablemente, el cuerpo de una mujer y en la parte opuesta, poco antes de su término, ostenta un animal lagartiforme. El tronco descansa horizontalmente, a unos 50 cms. del suelo, sobre travesaños de madera cortos, sujetándosele sobre éstos con cuatro postes verticales que se amarran por pares, cruzando las cuerdas por sobre la viga. Encima de esta plataforma angosta y flexible se ejecuta la danza del Yadick. Los hombres marchan contiguos a la viga dando pasos rítmicos con el pie izquierdo sobre la plataforma, al compás de una Vara Sonaja que tienen en la mano derecha, intentando por medio de un pataleo sincronizado doblarla y llegar al suelo para hacerla sonar.*

*De acuerdo con Vega (1946) el Dyadiko es un tronco hueco, adornado y suspendido sobre un hoyo recubierto con planchas que suenan cuando el tronco baja y las golpea al doblarse con la danza.*
Localización Cultural: *Huitoto. HUITOTO.*
Fuentes: *031, p.84; 089, p. 119; 153; 175, p. 336, 337; 180, p. 80a, 83; 216, lám. 53.*
*7.-* DYADIKO.- *Instrumento similar a los anteriores. Es usado en la fiesta ritual Yáriba (fiesta del Tronco Vibratorio)*
Localización Cultural: *Huitoto-Muinane. HUITOTO.*
Fuentes: *153; 175, p. 349.*

A.a.b.f.- Idiófonos, de Percusión, de Golpe, Xilófonos

*Tenemos información del empleo de los siguientes Xilófonos:*

8.- JUEGO DE PALOS DE PERCUSION.- *Son dos maderos duros, fusiformes, de distinto tamaño, colocados sobre una cavidad, que se golpean con dos mazos, también de madera, dando sonidos distintos según el lugar del golpe. Este instrumento es similar al usado por los boras y también por los huitotos, siendo un instrumento observado de éstos de mayor tamaño que el de los ocainas.*

Localización Cultural*: Ocaina. HUITOTO.*
Fuente*: 184.*

*9.-* JUEGO DE PALOS DE PERCUSION.- *Son dos maderos duros, fusiformes, de diferente tamaño, que se percuten con dos mazos de madera y que se colocan sobre un hueco hecho en la tierra. Según el lugar que se golpee produce distintos sonidos, ello debido a la forma del madero. Es similar al empleado por los ocainas y huitotos.*
Localización Cultural*: Bora. HUITOTO.*
Fuente*: 114.*

*10.-* JUEGO DE PALOS DE PERCUSION.- *Son dos maderos duros del árbol aneraí, fusiformes, con un agujero romboidal abajo. Los maderos son de distinto tamaño y se golpean con dos mazos también de madera. Se colocan suspendidos en sogas sobre un orificio cavado en la tierra que queda bajo los huecos del instrumento.*



*Se toca en fiestas y también para mandar mensajes. Su sonido llega a unos 15 kms.*
Localización Cultural: *Huitoto-Muinane. HUITOTO.*
Fuentes: *184; 201, i K;*
*11.-* CORAB+C+.- *Instrumento similar a los anteriores, cuyo mazo no está revestido con caucho, recibe el nombre de Tairatobi. El Corab+c+ mide aproximadamente 15 cms. de ancho, 12 a 15 cms. de altura en su parte céntrica y poco más de 1 mt., el más largo.*
Localización Cultural: *Huitoto-Murui. HUITOTO.*
Fuentes: *184; 201, i.K c,.A.*

A.a.b.h.- Idiófonos, de Percusión, de Golpe, Tambores de Tronco Hueco

*Estos se clasifican en:*

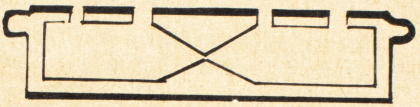
*A.a.b.h.a: De Tronco Hendido.–"Tronco hueco con hendiduras". (Izikowitz-Vega, 1946).*
*A.a.b.h.b: El Teponaztli.–"Pequeño tronco casi cerrado; hendidura en forma de H". (Izikowitz-Vega, 1946). No hemos encontrado en el Perú.*

A.a.b.h.a.- Idiófonos, de Percusión, de Golpe, Tambores de Tronco Hueco, Hendido.

*A estos idiófonos, que en la Amazonía peruana son fundamentalmente de carácter semiótico, los hemos clasificado en:*
*A.a.b.h.a.a: Tambores Semióticos Unicos.–Se emplea un solo tronco ahuecado.*
*A.a.b.h.a.b: Tambores Semióticos Múltiples.–Se usan dos o más troncos huecos.*
A.a.b.h.a.a.- Tambores Semióticos Unicos

*Hemos encontrado los siguientes:*
*12.-* TUNTUI o TUNTUI o DUNDULI o DUNDURIO.- *Es un gran tambor de tronco hueco, en cuya cara superior posee, en fila, cuatro grandes orificios que son logrados, al igual que su ahuecamiento, mediante puntas de chonta (palmera) y fuego. Los cuatro orificios están unidos mediante una ranura que se hace con machete. Los dos centrales, que están algo más separados que los otros, se unen*

*con un corte curvo, formándose dos lengüetas, una de borde cóncavo (más chica) y la otra de borde convexo (más grande). La cara interna de la lengüeta mayor, por la forma en que se ha hecho la excavación en el tronco, tiene un aspecto cónico. El vértice de este cono, que recibe el nombre de "kati", casi toca a otro cono que le enfrenta y que surge de la pared inferior, interna, del Túntui.*



*Para tañerlo, el instrumento es colgado de un extremo y se apoya el otro, quedando ligeramente inclinado.*



*Este tambor único, que produce dos sonidos, se usa para transmitir mensajes a distancia, golpeándosele mediante un mazo. Existen los siguientes toques de comunicación: para anunciar la muerte de alguien, para convocar a fiestas y para llamar a las armas.*
Localización Cultural*: Aguaruna, JIBARO.*
Fuentes*: 024, apéndice, p. 89; 054; 090, p. 69; 151; 161; 166; 183, p. 625; 184; 201; i.A.*
*13.-* TAMBOR SEMIOTICO UNICO o ¿TUNTUIR?.- Similar al Túntui aguaruna. Es posible que se llame Túntuir.
Localización Cultural*: Huambisa. JIBARO.*
Fuentes*: 161, p. 625; 188.*
*14.-* TAMBOR SEMIOTICO UNICO o ¿TUNTUIR?.- *Similar a los anteriores. Es posible que se llame Túntuir.*

Localización cultural: *Achual. JIBARO.*
Fuentes: *161, p. 625; 188.*

*15.-* TUNTUI.- *Es un grueso tronco vaciado, de madera shimut, que se utiliza para mandar mensajes a distancia.*

*Con una lanza de chonta bien afilada y fuego, se hace al medio del tronco dos huecos de unos 10 cms. de diámetro y un corte a manera de U que los une, formando dos lenguas de madera.*

*"Sobre una de las lenguas se golpea con un mazo (*tuntuítai*) de madera, envuelto en trapos, obteniendo así un ruido sordo y vibrante, que se escucha a muchos kilómetros de distancia". (S. Pellizzaro, 1973).*

*El Tuntuí se cuelga cerca de la casa del Jefe (Chimpi) o se apoya un extremo a la pared, "amarrándolo con una fibra de kaka en un agarradero hecho en forma de cabeza de culebra". (S. Pellizzaro, 1973).*

*"Hay varios tipos de señales acústicas; y para algunas, además del mazo, se usa una varilla flexible de madera* remu*". (S. Pellizzaro, 1973).*

*"Se toca el* pakíntmamu *para anunciar la muerte de algún ser querido, dando con el mazo primero cuatro golpes lentos y luego varios rápidamente; y se repite a voluntad". (S. Pellizzaro, 1973).*

*"Se toca el* natemáwai *(toma del alucinógeno* natém*) repitiendo todo el día dos golpes lentos y tres rápidos". (S. Pellizzaro, 1973).*

*Se toca el "tzawáwai" (amanece) con aproximadamente veinte golpes lentos y terminando con varios golpes rápidos.*

*"Se toca el* titíttimpuái *(cuando a las doce del día se saca con el* tsapa *el* nátem *hirviendo del* ichín-

kian, *para tomarlo fresco al atardecer) con cuatro golpes rápidos en la lengua del* tuntuí *con el mazo y contemporáneamente cuatro debajo del* tuntuí *con la baqueta de* remu*". (S. Pellizzaro, 1973). Este toque se repite por algún tiempo con ritmo intermitente.*

Localización Cultural*: Shuar-Achual. JIBARO.*

Fuente*: 179, p. 48.*

*16.-* TUNDUI.- *Tambor Semiótico Unico similar a los anteriores, con cuatro orificios unidos por un corte.*

Localización Cultural*: Jíbaro. JIBARO.*

Fuentes*: 153; 161; 175, p. 368; 183, p. 625; 216, lám. 59.*

*17.-* TUNDOY.- *Tambor Semiótico Unico, de tronco ahuecado, que los shapras usan para acompañar danzas guerreras, según R. Girard (1958). El instrumento es usado también por los candoshi muratos, pero no conocemos bajo que denominación.*

Localización Cultural*: Candoshi (Shapra; Murato). JIBARO.*

Fuentes*: 089, p. 206; 161; 183, p. 625.*

*18.-* TAMBOR SEMIOTICO UNICO.–Es probable que el tambor de señales, que según Steward (1946) usaban los chamicuros, sea un tambor único.

Localización Cultural*: Chamicuro. ARAHUACA-CHAMICURA.*

Fuentes*: 161; 183, p. 587.*

*19.-* TAMBOR SEMIOTICO UNICO.–Hecho con un tronco excavado al cual se le hace un corte ancho, formando un canal con ambos extremos cerrados. El tronco es labrado sencillamente y pintado. El tamaño de un instrumento observado era de 1.50 m. de largo y 50 cms. de diámetro, aproximadamente.

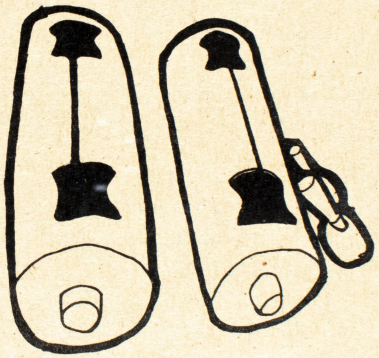


*El tambor, para tañerlo, se mantiene suspendido, sujetándosele de dos asas que posee, una en cada extremo. Se golpea con dos mazos de madera, también pintados, sobre uno de los bordes del canal.*
Localización Cultural*: Cashinahua. PANO.*
Fuentes*: 184; 201, f. A.*
*20.-* TAMBOR SEMIOTICO UNICO.- *Hecho de un tronco ahuecado. Posee dos orificios cerca de sus extremos unidos por una ranura.*
*Para tañerlo se suspende y se golpea con dos mazos de madera.*
Localización Cultural*: Capanahua. PANO.*
Fuentes*: 216, lám. 26, cart. 24.*
*21.-* TINTILI. *Tambor Semiótico Unico, similar al capanahua, que se tañe con un mazo de madera. Sirve para llamar gente.*
Localización Cultural*: Mayoruna. PANO.*
Fuentes*: 153; 161; 175, p. 388; 183, p. 555; 216, cart. 24.*
*22.-* TAMBOR SEMIOTICO UNICO.- *Tessmann (1930) habla de la existencia de un Tambor Semiótico que usarían los remos y que Steward (1946) supone similar al chamicuro.*
Localización Cultural*: Remo. PANO.*
Fuentes*: 153; 161; 175, p. 609, 610; 183, p. 587, 590; 216, cart. 24.*

A.a.b.h.a.b.- Tambores Semióticos Múltiples

*Hemos encontrado noticias de los siguientes:*
*23.-* ARON o AROXE.- *Es un Tambor Semiótico doble hecho de troncos de charapilla, almendra y muena excavados, de diferentes tamaños, que se cuelgan oblicuamente y que se golpean, con mazos de madera forrados con caucho, por uno y, a veces, por dos hombres. Uno de los tambores es considerado masculino y el otro femenino.*
*Con el Arón, que es similar a los otros Tambores Semióticos de la familia Huitoto, se transmiten mensajes. También se usa en fiestas y ceremonias.*
Localización Cultural*: Ocaina. HUITOTO.*
Fuentes*: 098; 142, p. 2; 153; 175, p. 578; 183, p. 758, 759; 198; 201, i.X; 216, cart. 24.*

*24.-* KÖÖMÖK o MAUGUARE.- *Tambor Semiótico doble hecho de dos grandes troncos ahuecados por los jefes de los clanes. Cada tronco mide 1.60 m. de largo, aproximadamente, pero uno es de diámetro mayor. Cada uno tiene un orificio grande cerca de sus extremos, los que se unen mediante una incisión longitudinal que limita dos lengüetas de diferente tamaño que emiten, por tanto, al golpearse, dos sonidos de distinta altura. Las baquetas que se emplean para percutir son de madera con su extremo recubierto de caucho.*



**Manguaré y percutores**

*Ambos tambores, femenino el más pequeño y masculino el más grande, según Thiesen Wesley (1970), son tocados por el mismo instrumentista y se colocan paralelamente, algo separados e inclinados, afirmados por un extremo en el travesaño de una armazón de madera y colgados por el otro de esa misma armazón, de tal manera que el tocador puede, de pie, golpear a ambos simultáneamente. La fabricación del Köömök requiere de una ceremonia y se usa sólo para mensajes.*
Localización Cultural*: Bora. HUITOTO.*
Fuentes*: 026, p. 101, 102, 103; 089, p. 90, 91, 96 v, 116; 153; 175, p. 282; 183, p. 758, 759; 184; 198; 201, i.R; 216, cart. 24; 221, p. II.*

*25.- JUARA+ o HUARA o* MANHUARE o MANGUARI o MANGUARE.- *Tambor Semiótico doble que se escucha desde 20 a 35 Kms., similar a los anteriores, uno femenino y el otro masculino. Se percute con el Juác+, que es el nombre de los mazos de madera del árbol juac+na, que se forran en un extremo con caucho.*
*El instrumento se usa en la fiesta del tambor Xúa, en el baile de Todjega. Steward (1946) muestra un tambor que mide 1.50 m. de largo y 60 cms. de diámetro.*
Localización Cultural *Huitoto. HUITOTO.*
Fuentes*: 022, p. 81, 82; 024, t. II, p. 299; 031, p. 84; 077; 089, p. 83; 141; 142, p. 2; 153; 175, p. 334, 337; 183, p. 758, 759; 198; 201, i.K; 216, lám. 53, cart. 24.*
*26.-* JUARA+ o KÖMÖGBUA.- *Tambor Semiótico doble similar a los anteriores. Se usa en transmisión de mensajes y con ocasión de bailes. Los tocadores se llaman "kömö" y el instrumento Kömögbua, según Tessmann (1930). Según los esposos Minor (1971) el nombre del instrumento es Juára+.*
Localización Cultural: *Huitoto-Muinane. HUITOTO.*
Fuentes*: 092, p. 36; 153; 175, p. 348; 201, i.K; 216, cart. 24.*
*27.-* JUARA+.- *Tambor Semiótico doble parecido a los anteriores.*
Localización Cultural: *Huitoto-Meneca. HUITOTO.*
Fuente*: 201, i.K.*
*28.-* TAMBOR SEMIOTICO DOBLE.- *Estos tambores son uno androide y el otro ginecomorfo. Se percuten con un mazo que tiene uno de sus extremos forrado con caucho.*
Localización Cultural*: Andoque. HUITOTO.*
Fuentes*: 153; 175, p. 616; 216, lám. 55, cart. 24.*
*29.-* TAMBOR SEMIOTICO DOBLE.
Ubicación Geográfica*: Piojé (Secoya). TUCANO.*
Fuentes*: 183, p. 746; 198.*
*30.-* TAMBOR SEMIOTICO.- *"Entre los Cocama, cuatro o cinco tambores de diferentes tamaños, hasta 15 pies (4.50 m.) de largo eran golpeados simultáneamente". (Métraux, 1946).*
Ubicación Geográfica*: Cocama-Cocamilla. TUPI-GUARANI.*

Fuentes: *183, p. 701; 198.*
*31.- TAMBOR SEMIOTICO.- Por las informaciones que entrega Métraux (1946), suponemos que los omaguas usan más de un tambor.*
Ubicación Geográfica: *Omagua. TUPI-GUARANI.*
Fuentes: *183, p. 701; 198.*
*32.-* PAPANA.- *Los iquitos, según una información, "habrían tenido piezas de troncos ahuecados Papana para tocarlos". (Tessmann-Pawlik, 1930). De acuerdo a lo anterior, el nombre del instrumento sería Papana y es muy posible que sean tambores semióticos dobles, pues Steward y Métraux (1946) dicen que dicho tambor, entre los záparos, tiene "aspecto norteño".*
Localización Cultural: *Iquito. ZAPARO.*
Fuentes: *153; 175, p. 541; 183, p. 628, 647; 198.*

A.a.b.i.- Idiófonos, de Percusión, de Golpe, Tambores de Calabazo

*Se tañe el siguiente:*
*33.-* PAMUKO.- *Tambor de calabazo seco, hueco, que se percute con una mano, mientras que con la otra se sujeta el fruto aprovechando su forma.*
Localización Cultural: *Machiguenga. ARAHUACA PRE-ANDINA.*
Fuentes: *130.*

A.a.b.j.- Idiófonos, de Percusión, de Golpe, Tambores de Recipientes Diversos

*Se tañe el siguiente:*
*34.-* TAMBOR DE TINAJA.- Métraux (1946) cita a Chantre y Herrera (1901): "Siguen en sus meneos el tono de otra mujer que va dando golpes con una maza de caucho sobre un remo que mantiene en la mano izquierda a la boca de una tinaja que lleva colgando como tambor".
Ubicación Geográfica: *Omagua. TUPI-GUARANI.*
Fuentes: *183, p. 701; 198.*

A.a.b.k.- Idiófonos, de Percusión, de Golpe, Morteros de Madera Percutidos

*Se usa el siguiente:*
*35.-* TUNTU.- *Es un mortero con el cual se muele especialmente maíz. Este está confeccionado por un tronco de 4 a 5 m. de largo, excavado, adquiriendo una forma parecida a la de una canoa, con asas en ambos extremos. El moledor, que es también de madera, mide unos 90 cms. de largo, 10 cms. de espesor y su altura es algo mayor que la profundidad de la excavación del tronco; tiene asas para ser cogido con las dos manos y su parte inferior es semicurva, tomando la forma de la cavidad de la vasija para moler.*
*Más o menos seis mujeres pueden moler al mismo tiempo sobre el Tuntu, emitiendo así un sonido por percusión. Existen ritmos especiales para la elaboración de las diferentes comidas, los cuales deben ser llevados y mantenidos hasta por la portadora del alimento molido. Cuando el tronco es cortado, preparado y llevado a su lugar de colocación, los hombres, durante el transporte, marcan el ritmo especial de la comida que se preparará para la celebración correspondiente.*
Ubicación Geográfica*: Arabela (Sabela). ZAPARO.*
Fuente*: 210.*

A.a.c.- Idiófonos, de Percusión, de Sacudimiento

*Estos han sido clasificados en:*
*A.a.c.a: Sonajeros.*
*A.a.c.b: Sonajeros Huecos.- "El cuerpo encierra totalmente la granalla". (Izikowitz-Vega, 1946).*
*A.a.c.c: Sistros.–No hemos encontrado en la Amazonía peruana.*

A.a.c.a.- Idiófonos, de Percusión, de Sacudimiento, Sonajeros

*De acuerdo a la clasificación de Izikowitz, en la versión de C. Vega, y algunos agregados nuestros, los sonajeros se clasifican en:*
*A.a.c.a.a.: De Uñas.- "Uñas de animales se unen en racimo". (Izikowitz-Vega, 1946). No hemos encontrado en la Selva del Perú.*

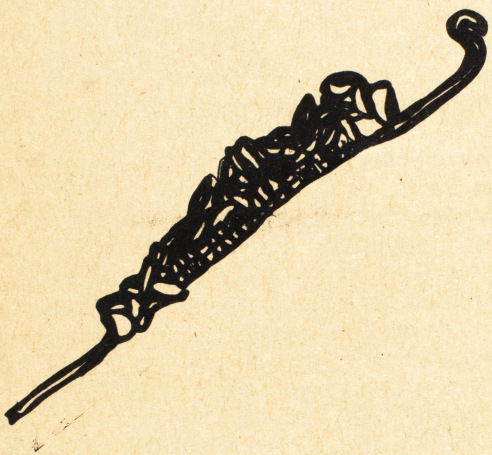
*A.a.c.a.b: De Cápsulas Frutales.- "Cápsulas de frutos en ristras o manojos". (Izikowitz-Vega, 1946).*
*A.a.c.a.c: De Valvas y Conchas de Caracol.- Valvas unidas o conchas de caracol enteras o trozos de ellas, aseguradas en racimo o hilera, entrechocan. Esta clase, en la clasificación de Izikowitz, contemplaba sólo las valvas.*
*A.a.c.a.d: De Materiales Diversos.- Se unen en hileras o racimos objetos sonoros diversos (élitros de coleópteros, picos de ave, huesos, etc.). Esta clase ha sido agregada por nosotros.*
*A.a.c.a.e: De Metal.- Racimos de campanillas de diversas formas constituyen el sonajero. No hemos encontrado en la Amazonía peruana.*
*A.a.c.a.f: Cascabeles con Bolitas.- Han sido clasificados por Izikowitz en: Cascabeles con Granalla, Cascabeles Bivalvos y Cascabeles. Por la poca significación que tiene el instrumento en la Selva peruana, no usaremos la clasificación propuesta para los Cascabeles con Bolitas.*
*A.a.c.a.g: Campanillas con Badajo.- "Una pieza sujeta al cuerpo sonoro, lo golpea". (Izikowitz-Vega, 1946). No hemos encontrado en la Selva peruana.*

A.a.c.a.b.- Idiófonos, de Percusión, de Sacudimiento, Sonajeros, de Cápsulas Frutales



*Tenemos información de los siguientes:*
*36.-* BAKICH o MAQUICH y SONAJERO PECTORAL.- *El Bakich es una Sonaja de Hilera, de cáscaras de semillas de baquich cortadas y, a veces, también de otros materiales. Las semillas se atan a una cuerda que se coloca dando una vuelta poco*

*más arriba del tobillo. Lo usual es que se cuelgue cada semilla de un hilo, los que son de distintos largos, y que se amarran a la cuerda que rodea el tobillo. Esta mide unos 40 cms. o más de longitud. Los hilos que sujetan las semillas cuelgan de los 20 ó 25 cms. centrales de la cuerda.*



*Hay informantes que llaman Maquich al referido sonajero, el cual es utilizado en las danzas, sólo por hombres.*
*Existe también una Sonaja de Hilera, de semillas pequeñas, que se tercia en cruz sobre el pecho y alrededor del cuello.*
Localización Cultural*: Aguaruna. JIBARO.*
Fuentes*: 090, p. 12; 161; 166; 183, p. 625; 184; 188; 189; 191; 216, cart. 24.*
*37.-* SONAJERO (BRAZALETE).- *Hecho de cápsulas frutales, es usado como brazalete. Lo llevan sólo las mujeres casadas.*
Localización Cultural.- *Aguaruna. JIBARO.*
Fuente *: 201, e.C.*
*38.-* BISHA o MISHA.- *Sonaja prendedor que se coloca sobre el pecho, bajo el hombro izquierdo. Corrientemente se hace de semillas de la palmera mayor y del árbol daten, tejiéndose ellas a semejanza de un racimo de uvas.*

*Esta sonaja es utilizada por las mujeres en las fiestas; y, al bailar, las semillas se entrechocan sonando como cascabeles. También la utilizan para arrullar al bebé mientras lo mecen.*
*El nombre del sonajero parece ser Bisha, pero hay informantes que le llaman Misha.*
Localización Cultural*: Aguaruna. JIBARO.*
Fuentes*: 157; 188.*

*39.-* TENTEM o TINTIM.- *Sonaja de uso masculino que consiste en una corona delgada hecha de tejido de palmera, de la cual penden semillas llamadas dupi, y, a veces, también, pequeños picos de ave, que suenan al entrechocarse durante la danza.*
*Hay informantes que le llaman Tintím al instrumento descrito.*
Localización Cultural*: Aguaruna. JIBARO.*
Fuentes*: 166; 188.*

*40.-* TABAS.- *Corona de uso masculino, similar al Téntem, que lleva plumas de tucán. A veces, penden de ella semillas sonoras o triángulos hechos de cunco (caracol), constituyéndose en una sonaja.*
Localización Cultural.- *Aguaruna. JIBARO.*
Fuentes*: 166; 184; 188.*

*41.-* SONAJA DE CAPSULAS FRUTALES.- *Sonaja de Hilera, de cáscaras de nueces y otros materiales, que se ata en bandas a las rodillas. Se utiliza en danzas.*
Localización Cultural*: Huambiza. JIBARO.*
Fuentes*: 161; 183, p. 625; 216, cart. 24.*

*42.-* MISHA.- *Sonaja de cápsulas frutales similar a la aguaruna, de prendedor.*
Localización Cultural*: Huambiza. JIBARO.*
Fuente *: 157.*

*43.-* SONAJA DE CAPSULAS FRUTALES y SONAJERO PECTORAL.- *Existen Sonajas de Hilera que se atan a las rodillas y otras que se cruzan sobre el pecho y el cuello.*
Localización Cultural*: Achual. JIBARO.*
Fuentes*: 161; 183, p. 625; 184; 216, cart. 24.*

*44.-* SHAKAP.- *Sonajero hecho con pepas vaciadas de nupi, que penden de una cinta de algodón, que la mujer adulta se ciñe a la cintura.*
Localización Cultural*: Shuar-Achual. JIBARO.*

Fuente: *179, p. 6.*

*45.-* MAKICH.- *Sonajero hecho con "cascabeles de pepas vaciadas del bejuco homónimo, que los hombres se amarran a los tobillos para llevar el compás del baile. Se confecciona trenzando tres* yárank *de* kumái *y amarrando cada dos o tres milímetros un par de pepas makích sostenidas por un* yaránk *de unos tres centímetros de largo". (S. Pellizzaro, 1973).*

Localización Cultural: *Shuar-Achual. JIBARO.*

Fuente: *179, p. 47.*

*46.-* SONAJA DE CAPSULAS FRUTALES.- *"Trenzado de cordeles de fibras en las cuales, a cortos espacios, se unen cordelillos sobresalientes que llevan allí amarrados cáscaras de frutos bipartidos que al chocar uno contra el otro produce un sonido". (Tessmann-Pawlik, 1930). Se atan a los tobillos y rodillas en las danzas.*

Localización Cultural: *Jíbaro. JIBARO.*

Fuentes: *153; 161; 175, p. 368; 183, p. 625; 216, lám. 59.*

*47.-* SONAJA DE CAPSULAS FRUTALES.- *Similar a la huambiza de rodilla.*

Localización Cultural: *Candoshi (Murato; Shapra). JIBARO.*

Fuentes: *161; 183, p. 625.*

*48.-* SAXKAPA.- *Sonaja de Hilera, de cápsulas frutales, que se lleva en las piernas con ocasión de fiestas.*

Localización Cultural: *Chayahuita. CAHUAPANA.*

Fuentes: *153; 161; 175, p. 403; 183, p. 613; 216, cart. 24.*

*49.- SAN GAMALA.- Sonajas de cápsulas frutales que se amarran con cintas a las piernas, y que son llevadas al bailar.*

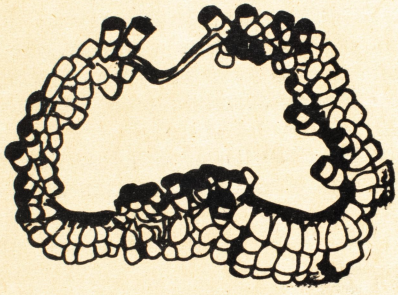
Localización Cultural: *Jebero. CAHUAPANA.*

Fuentes: *153; 161; 175, p. 453, 454; 183, p, 613; 216, cart. 24.*

*50.-* TAVIIHO o TAVIO.- *Sarta de cáscaras, corrientemente de semillas de maichil, que se amarra en los tobillos, –según Girard (1958) en el tobillo izquierdo–, y que se usa en fiestas como la de Manjeita, con la que se conmemora a los muertos y que es equivalente al Toeri de los huitotos. Steward*

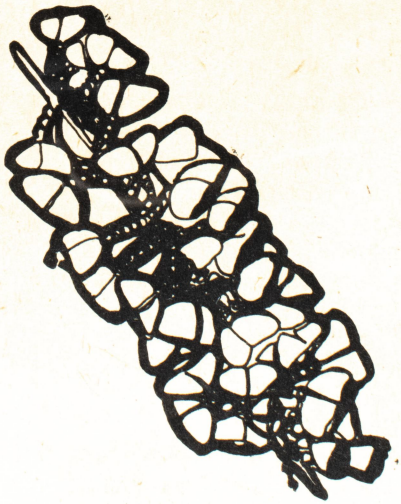
*(1946) dice que las sonajas "se amarran en las piernas y a palos".*
Localización Cultural*: Ocaina. HUITOTO.*
Fuentes*: 089, p. 128, 141; 098; 153; 175, p. 578; 180, p. 141; 183, p. 759; 198; 216, cart. 24.*
*51.-* GUAADAI.- *Sonajas de Hilera, de semillas, que se amarran a los tobillos y también a palos. Se usan en las danzas.*
Localización Cultural*: Bora. HUITOTO.*
Fuentes*: 089, p. 96v, 107, 121; 143; 153; 175, p. 282; 183, p. 759; 198; 201, i.R.; 216. car. 24.*
*52.-* JOOJI.- *Sarta sonora de cáscaras de nueces que se amarra en la rodilla para la danza.*
Localización Cultural*: Huitoto-Muinane. HUITOTO.*
Fuentes*: 077; 092, p. 35.*
*53.-* FIRISAI.- *Sonajero de Hilera hecho con los frutos de la liana firijao. Se lleva en rodillas, brazos y tobillos, y se usa en las fiestas de Lladico, S~~i~~c~~i~~i (para inaugurar nueva casa de fiestas) y Menisa~~i~~ (que tiene igual objetivo).*
Localización Cultural*: Huitoto-Murui. HUITOTO.*
Fuente*: 201, i.K. e.A.*
*54.-* QUIRIRAJ~~i~~.- *Sonaja de juguete hecha de frutos de un arbusto puestos en una soga de chambira.*
Localización Cultural*: Huitoto-Murui. HUITOTO.*
Fuente*: 201, e. A.*
*55.-* UIRISAI.- *Sonaja de Hilera, de semillas o nueces cortadas, que se usa en las piernas o en los tobillos y, de acuerdo a Steward (1946), también amarrada a palos.*
*Estas sonajas se llevan en las fiestas Xua, en el baile Todjega. En la fiesta Toeri o fiesta de los muertos, las mujeres llevan tobilleras con sonajas.*
Localización Cultural*: Huitoto. HUITOTO.*
Fuentes*: 089, p. 83; 153; 175, p. 334; 180; 181, p. 60, 84; 183, p. 759; 184; 198; 216, lám. 55, cart. 24.*
*56.-* SONAJA DE CAPSULAS FRUTALES.- *Sonajero de cápsulas frutales que se prende en el hombro derecho y cae por la espalda diagonalmente por sobre la túnica que llevan las mujeres. También lo usan por delante. Es posible que exista otro tipo de sonajeros.*

Localización Cultural: *Campa del Gran Pajonal. ARAHUACA PRE-ANDINA.*
Fuentes: *184; 205, p. 5.*
*57.*- YESHYESHLLEM.- *Posiblemente sea una Sonaja de Hilera de cáscaras de frutos.*
Localización Cultural: *Amuesha. ARAHUACA PRE-ANDINA.*
Fuente : *095.*
*58.*- SONAJA DE CAPSULAS FRUTALES.- *Existen de dos tipos: unas se hacen con semillas de maichil cortadas y las otras con semillas más pequeñas. Ambas son Sonajas de Hilera y se emplean en la danza.*



Localización Cultural: *Machiguenga. ARAHUACA PRE-ANDINA.*
Fuentes: *184; 201, f.A.*
*59.*- SONAJA PRENDEDOR.- *Sonajero construido con pequeñas maderitas de las cuales penden semillas de maichil mediante hilos. Es usado por las mujeres en sus vestidos y, al bailar, produce sonidos. Hay un sonajero mayor que se cuelga de un hombro.*
Localización Cultural: *Machiguenga. ARAHUACA PRE-ANDINA.*
Fuentes: *125; 184.*
*60.*- SAKAPAXI y SKIKIXI.- *Los piros usan sonajeros de rodilla o brazaletes con ocasión de ciertas fiestas, como la de Pishta, que es la presentación en sociedad de la mujer joven, la cual, a partir de ese momento, cambia sus vestiduras. También*

*usan collares con cascabeles.*
*Los nombres de Sakapaxi y Skikixi son usados por los piros para designar a los sonajeros, pero no tenemos información precisa a cuales. Es posible que el Sakapaxi sea el de cápsulas frutales.*
Localización Cultural*: Piro. ARAHUACA PRE-ANDINA.*
Fuentes*: 039, p. 47, 49, 50; 099.*
*61.-* LANAKOSTAKITSI.- *Sonaja de Hilera, de cáscaras de frutos, que se lleva en las piernas.*
Localización Cultural*: Chamicuro. ARAHUACA CHAMICURA.*
Fuentes*: 153; 161; 175, p. 419; 183, p. 590; 216, cart. 24.*
*62.-* COMO COMO.- *Sonajas llevadas en el borde de las faldas de las mujeres, confeccionadas con cápsulas frutales, que se entrechocan al bailar.*
Localización Cultural*: Shipibo-Conibo. PANO.*
Fuentes*: 192; 201, e.D; 205, p. 5.*
*63.-* SONAJA DE CAPSULAS FRUTALES.- *Se lleva en las rodillas y tobillos. Es igual a la sonaja chama.*



Localización Cultural*: Shipibo-Conibo. PANO.*
Fuentes*: 201, e. D; 205, p. 5; 218.*

*64.*- SONAJERO (CINTURON).- *Hay sonajas que se llevan en la cintura.*
Localización Cultural*: Shipibo-Conibo. PANO.*
Fuentes*: 201, i.U; 205, p. 5; 218.*
*65.*- SONAJA DE CAPSULAS FRUTALES.- *Sonaja de Hilera, de cáscaras de frutos, que se amarra a las rodillas y tobillos. Es la misma shipibo-conibo.*
Localización Cultural*: Shipibo-Conibo (Chama). PANO.*
Fuentes*: 161; 183, p. 590; 201, e. D; 205, p. 5.*
*66.*- SONAJA DE CAPSULAS FRUTALES.- *Sonaja de Hilera para las piernas, similar a la usada por el resto de la familia Tucano.*
Localización Cultural*: Piojé (Secoya). TUCANO.*
Fuentes*: 183, p. 746; 198.*
*67.*- TSAIWAIWUE.- *Sonaja de Hilera, pectoral, posiblemente de cápsulas frutales.*
Localización Cultural*: Piojé (Secoya). TUCANO.*
Fuentes*: 153; 175, p. 216.*
*68.*- KÖYEHU.- *Sonaja de Hilera para las pantorrillas hecha de cápsulas frutales.*
Localización Cultural*: Orejón o Koto. TUCANO.*
Fuentes*: 153; 175, p. 200 – 214; 183, p. 746; 198; 216, cart. 24.*
*69.*- PATAKURA.- *Según Girard (1958) sería una Sonaja de Hilera, de semillas de chacapa, que ya no se usa.*
*Tessmann (1930) señala el uso, bajo la rodilla, de Sonajas de Hilera.*
Localización Cultural*: Cocama-Cocamilla. TUPI-GUARANI.*
Fuentes*: 089, p. 193; 205, p. 2; 216, cart. 24.*
*70.*- SHAKAPA.- Según Girard (1958) sería una Sonaja de Hilera, de tobillo, que se conserva como un recuerdo.
Métraux (1946) señala la existencia de sonajas que se amarran a las rodillas. Tessmann (1930) también indica la presencia de tales sonajas de cáscaras frutales entre los omaguas.
Localización Cultural*: Omagua. TUPI-GUARANI.*
Fuentes*: 089, p. 175; 183, p. 701; 198; 216, cart. 24.*
*71.*- SONAJA DE CAPSULAS FRUTALES.- *Sonaja de Hilera, de cáscaras sonoras de frutos, que se*

*amarra en las piernas y cintura.*
Localización Cultural: *ZAPARO.*
Fuentes: *153; 175, p. 558 – 570; 216, cart. 24.*
*72.-* SONAJERO (CINTURON).- *Posiblemente de cápsulas frutales.*
Localización Cultural: *ZAPARO.*
Fuentes: *161; 183, p. 647; 198.*
*73.-* SONAJA DE CAPSULAS FRUTALES.- *Tessmann (1930) dice que "ambos sexos llevan carracas en las piernas, pero sólo en fiestas".*
Localización Cultural: *Arabela (Sabela). ZAPARO.*
Fuentes: *153; 175, p. 312 - 318; 216, cart. 24.*
*74.-* KAYONOTHE o CAYOTSI.- *Sartas de semillas de frutos, principalmente nueces, que hombres y mujeres llevan en las piernas en la fiesta del Nia o Niya, que es una fiesta en homenaje al Sol y que se celebra una vez al año, cuando hay mucha yuca.*
*A veces, llevan cruzadas en el pecho cintas con cáscaras frutales.*
Localización Cultural: *Yagua. PEBA-YAGUA.*
Fuentes: *089, p. 33, 43; 153; 175, p. 490; 180, p. 492; 181; 187; 216, cart. 24.*
*75.-* SONAJA.- *Hecha de cáscaras frutales, en hilera, que se ata en las piernas.*
Localización Cultural: *Yameo (¿Jebero. CAHUAPANA?)*
Fuentes: *153; 175, p. 599; 216, cart. 24.*
*76.-* SONAJA DE CAPSULAS FRUTALES.- *Es similar a la que los chamicuros usan en las piernas.*
Localización Cultural: *Urarina (Shimacu). SIN CLASIFICACION.*
Fuentes: *161; 183, p. 590.*
*77.-* ARU.- *Las sonajas de cápsulas frutales reciben todas el nombre de Aru. Se utilizan en las piernas.*
Localización Cultural: *Ticuna. SIN CLASIFICACION.*
Fuente: *213.*
*78.-* SONAJA DE CAPSULAS FRUTALES.- *Similar a la usada por los chamicuros y urarinas en las piernas.*
Localización Cultural: *Aguano. SIN CLASIFICACION.*



Fuentes: *161; 183, p. 520.*

A.a.c.a.c.- Idiófonos, de Percusión, de Sacudimiento, Sonàjero, de Valvas y Conchas de Caracol

*No hemos encontrado información de Sonajeros de Valvas, pero sí los siguientes Sonajeros de Conchas de Caracol:*

*79.*- PATAKU o KUNKU TSEAMU.- Sonaja usada sólo por mujeres casadas, que consiste en una cinta tejida de la cual penden triángulos, hechos de las conchas de un gran caracol de río llamado por los Aguaruna kunku o cunco, mediante hilos que atraviesan una serie de pequeñas semillas. Esta sonaja se usa en pareja, teniendo una de ellas once triángulos pendientes y la otra doce. Al agitarse la sonaja brazalete, que se coloca encima del codo, las conchas se entrechocan y suenan.
También se usan collares con trozos de kunko cuyo nombre desconocemos.

Localización Cultural: *Aguaruna. JIBARO.*
Fuentes: *100; 166; 184; 188; 201, e. C.*

*80.*- KUNKU AKACHUMTAI y TABAS.- *El primero es un cinturón sonaja de uso femenino consistente en una faja tejida, de unos 2 1/2 cms. de ancho, que se coloca en torno a la cintura. De este cinturón penden, a distintas alturas, triángulos hechos de caracol (cunco o kunku). Estos triángulos de conchas miden unos 4 cms. de largo y uno de sus ángulos es perforado para colgarlo con un hilo, de unos 17 cms. de largo, de la faja tejida. El hilo atraviesa una serie de pequeñas semillas.*
*Los hombres usan, a veces, una corona, Tabás, de la que penden, también, triángulos de kunku.*
Localización Cultural: *Aguaruna. JIBARO.*
Fuentes: *161; 166; 183, p. 625; 184; 188; 189; 201, e.C.*

*81.*- CINTURON SONAJA.- *Similar al de los aguarunas.*
Localización Cultural: *Huambiza. JIBARO.*
Fuentes: *161; 183, p. 625.*

*82.*- CINTURON SONAJA.- *Similar al de los aguarunas.*
Localización Cultural: *Achual. JIBARO.*
Fuentes: *161; 183, p. 625.*

*83.*- SHAKAP.- *Sonajero fabricado con una cinta de algodón, de la cual penden triángulos hechos de concha de kunku, con que la mujer adulta ciñe su cintura.*
Localización Cultural: *Shuar. Achual. JIBARO.*
Fuentes: *179, p. 6.*

*84.*- KUNKU AKUCHUMTAI.- *Cinturón sonaja similar al de los aguarunas.*
Localización Cultural: *Jíbaro. JIBARO.*
Fuentes: *161; 183, p. 625; 188.*

*85.*- CINTURON SONAJA.- *Similar al de los aguarunas.*
Localización Cultural: *Candoshi (Munrato; Shapra). JIBARO.*
Fuentes: *161; 183, p. 625.*

*86.*- MATINUE.- *Sonaja Prendedor usada por los hombres casados en la danza de la pubertad, una o dos veces al año. Está formada por una caña delgada, de unos 30 cms. de largo, en cuyo extre-*

*mo superior y hacia el lado derecho se distribuyen plumas de guacamayo en forma de abanico. Del extremo inferior penden varios caracoles de regular tamaño. El instrumento mide, en total, unos 75 cms. de largo. Esta sonaja se coloca en el hombro izquierdo o derecho. Se asocia con el Soig'koy.*
Localización Cultural: *Amarakaeri. ARAHUACA PRE-ANDINA.*
Fuentes: *125; 184; 201, i.C.*
*87.-* ARU.- *En las ceremonias se emplea una sonaja hecha de conchas de caracol* thevetia *para "reemplazar a la convencional maraca, que es desconocida". (C. Nimuendaju, 1946). Según las informaciones de L. Anderson (1975) el nombre de este sonajero sería Aru.*
Localización Cultural: *Ticuna. SIN CLASIFICACION.*
Fuentes: *183, p. 722; 198; 213.*

A.a.c.a.d.- Idiófonos, de Percusión, de Sacudimiento, Sonajeros, de Materiales Diversos

Hay información de los siguientes:
88.- PEETAI o PUETAI.- *Sonaja de Hilera consistente en un collar de semillas, muelas de animales y élitros de coleópteros.*
Localización Cultural: *Aguaruna. JIBARO.*
Fuentes: *188; 189.*
*89.-* AWANKETAI.- *Sonajero "que generalmente es una cinta circular de algodón, de la cual penden huesos, picos y colas de aves y pequeñas cuentas de pepitas rematadas con pepas, vaciadas a manera de cascabeles. Los huesos más usados son los de un ave rapaz llamada* tayu*". (S. Pellizzaro, 1973). Las pepas son de las semillas nupi, surik y makich.*
*"El fruto del* nupi *contiene unas cuantas pepas lisas y brillantes del tamaño de las del durazno". (S. Pellizzaro, 1973). Estas pepas se vacían y se abren en un costado; al estar colgadas de un* Awánketai *"hacen un ruido metálico parecido al de los cascabeles". (S. Pellizzaro, 1973).*
*"La pepa de* surik, *más pequeña y menos brillosa, se vacía cortándole una punta, obteniendo así un*

*ruido diferente". (S. Pellizzaro, 1973).*
*Pellizzaro (1973) agrega que "la pepa de* makích *se recoge de un bejuco y se vacía haciéndole un agujero en la mitad de su costado y un cortecito en cada punta, se obtiene así un ruido más grave". Este sonajero es de uso masculino y es colocado en los hombros.*
Localización Cultural*: Shuar-Achual. JIBARO.*
Fuente*: 179, p. 7, 8.*
*90.-* NUNKUTAI.- *Este sonajero se hace con las mismas técnicas y materiales que el Awánketai, pero se coloca en el cuello.*
Localización Cultural*: Shuar-Achual. JIBARO.*
Fuente*: 179, p. 7, 8.*
*91.-* VUC+RIJ+.- *Juguete sonajero hecho con botones colocados en una soga.*
Localización Cultural*: Huitoto-Murui. HUITOTO.*
Fuente*: 201, e.A.*
*92.-* TSOMPIRONTSI.- *Sonajero hecho con huesos de sajino que se dibujan. Lo llevan las mujeres, en banda, a la espalda.*
Localización Cultural*: Campa Ashaninga. ARAHUACA PRE-ANDINA.*
Fuente*: 201, e.K.*
*93.-* SONAJA DE PICOS DE AVE.- *Sonaja de Hilera hecha de picos de tucán unidos por medio de una cuerda de algodón.*
Localización Cultural*: Campa Ashaninga. ARAHUACA PRE-ANDINA.*
Fuente*: 077.*
*94.-* SIOG'KOY.- *Sonaja prendedor usada por los hombres solteros en ritos de pubertad, una a dos veces al año, en uno u otro hombro. Está constituida por cañas delgadas, de unos 30 cms. de largo, en cuyo extremo superior se colocan plumas de guacamayo en forma vertical y sólo en la punta. En el otro extremo, antes del término de las cañas, se coloca una sarta de élitros de coleópteros alternados con dientes de animales y semillas de guairuro. El instrumento mide, en total, unos 65 cms. de largo. Esta sonaja se asocia con la sonaja llamada Matinue.*
Localización Cultural*: Amarakaeri. ARAHUACA PRE-ANDINA.*

Fuentes: *125; 184; 201, i.C.*

*95.*- CHAJE.- *Sonajas que se ponen en la muñeca de las criaturas. Se hacen de cápsulas frutales, dientes de monos, etc.*

Localización Cultural: *Urarina (Shimacu). SIN CLASIFICACION.*

Fuente: *201, e.B.*

*96.*- PUROARA.- Sonajero que se amarra debajo de la hamaca de las criaturas. Se hace de cápsulas frutales, dientes de mono, tapas de lata, coleópteros, etc.

Localización Cultural: *Urarina (Shimacu). SIN CLASIFICACION.*

Fuente: *201, e.B.*

A.a.c.a.f.- Idiófonos, de Percusión, de Sacudimiento, Sonajero, de Cascabeles con Bolitas

*Se tiene información de los siguientes:*

*97.*- AWANKETAI DE CASCABELES.- *Sonajero que se coloca en los hombros y se hace con cascabeles de bronce.*

Localización Cultural: *Shuar-Achual. JIBARO.*

Fuente: *179, p. 8.*

*98.*- CASCABELES.- *Se ha observado a mujeres con collares, de los cuales penden cascabeles metálicos, en la ceremonia de la Rushriika, en la presentación en sociedad de los jóvenes.*

Localización Cultural: *Piro. ARAHUACA PRE-ANDINA.*

Fuentes: *039, p. 47, 49, 50; 184.*

A.a.c.b.- Idiófonos, de Percusión, de Sacudimiento, Sonajeros Huecos

*Según Izikowitz, en la versión de C. Vega, estos idiófonos se clasifican en:*

*A.a.c.b.a: De Calabaza.*

*A.a.c.b.b: Similares de Otros Materiales.- No hemos encontrado en la Amazonía peruana.*

*A.a.c.b.c: De Alfarería, Copas, Vasos, etc.*

*A.a.c.b.d: Copas de Metal.- No hemos encontrado en la Selva del Perú.*

*A.a.c.b.e: Cajas de Cañas.- "Pequeños tubos de caña, yuxtapuestos, forman las paredes de una cajita que contiene corpúsculos". (Izikowitz-Vega, 1946).–No hemos encontrado en la Selva peruana.*
*A.a.c.b.f: De Bastón y Tubulares.*
*A.a.c.b.g: Lanza con Sonaja.- No hemos encontrado en la Selva peruana.*
*A.a.c.b.h: Tubulares.- No hemos encontrado en la región amazónica del país.*
*Carlos Vega agrupa en una a las dos primeras clases; hace otro grupo con las tres clases siguientes, y una tercera agrupación con las tres últimas. Esta subclasificación no la hemos seguido por considerarlo innecesario.*

A.a.c.b.b.- Idiófonos, de Percusión, de Sacudimiento, Sonajeros Huecos, de Calabaza

*Se tiene información de los siguientes:*
*99.*- TOONHFU o TONTIÖ.- Sonaja manual hecha de calabazo. Por lo que informa Girard (1958), Tontiö sería el nombre de la sonaja manual, decorada con dibujos, que se utiliza únicamente en la danza del Pifayo (árbol selvático).
Localización Cultural*: Ocaina. HUITOTO.*
Fuentes*: 089, p. 128; 098.*
*100.*- BURERO o TEKAO.- *Sonaja manual hecha de tutumo o wingo (mate de la selva). El calabazo, que se decora con el diseño del clan del fabricante, contiene semillas silvestres en su interior. Se atraviesa con una vara de madera de pifayo que sirve de mango, el que se asegura mediante hilos que en su extremo distal forman un penacho.*
*Esta sonaja se usa para acompañar danzas y cantos ceremoniales.*
Localización Cultural*: Bora. HUITOTO.*
Fuentes*: 077; 079; 089, p. 65v, 107, 114; 141; 142; 143; 153; 175, p. 282; 184; 201, i.A.; 216, lám. 55, cart. 24.*
*101.*- CAVALLE o DOOTO.- *Sonaja manual hecha de calabaza.*
Localización Cultural*: Huitoto-Muinane. HUITOTO.*
Fuentes*: 092, p. 10; 153; 175, p. 348; 216, cart. 24.*
*102.*- SHACATE.- *Sonaja manual hecha de calaba-*

*zo que es utilizada como implemento religioso.*
Localización Cultural:*Shipibo-Conibo. PANO.*
Fuentes*: 089, p. 237; 201 i.U,. e.D.*
*103.*- BURIBURITI.- *Sonaja de calabaza decorada, con semillas en su interior, que se hace girar amarrada de una cuerda para que suene.*
*Esta sonaja es usada por los niños en sus juegos.*
Localización Cultural*: Cashinahua. PANO.*
Fuentes*: 101; 125; 184.*
*104.*- SONAJA MANUAL.- *Sonaja hecha de calabazo.*
Localización Cultural*: Piojé (Secoya). TUCANO.*
Fuente*: 109.*
*105.*- SANAB+ o KÖYEHU.- *Sonaja manual hecha de un pifuayo del tamaño de una naranja, vaciado. Se ponen semillas de chaquira dentro y se atraviesa con un palo, el que se asegura con brea en ambos extremos, adquiriendo el instrumento la forma de una Maraca.*
*La sonaja descrita es tocada en la celebración al Pifayo, antes de la cosecha, para asegurar ésta. Se da inicio a la fiesta tocando la Sanab+ por el dueño de la chacra.*
*Según Tessmann (1930) el instrumento se llamaría Köyehu.*
Localización Cultural*: Orejón o Koto. TUCANO.*
Fuentes*: 153; 175, p. 200 - 214; 201, i. N, e.E.*
*106.*- MARAKA.- *Sonaja manual.*
Localización Cultural*: Cocama-Cocamilla. TUPI-GUARANI.*
Fuente*: 091, p. 157.*
*107.*- SONAJA MANUAL.- *Sonaja fabricada de alabazo (*crescentia cujete*), decorada, con un mango de madera que la atraviesa y que sobresale en el extremo superior. Esta sonaja se utiliza en ceremonias.*
Localización Cultural*: Omagua. TUPI-GUARANI.*
Fuente*: 089, p. 65v, 175.*
*108.*- RIARIAERA.- *Sonaja manual de calabaza, como la Maraca.*
Localización Cultural*: Urarina (Shimacu). SIN CLASIFICACION.*
Fuente*: 201, e.B.*
*109.*- PUERU.- *Sonaja similar a la Maraca, usada*

*por los niños.*
Localización Cultural*: Ticuna. SIN CLASIFICACION.*
Fuente*: 213.*

A.a.c.b.c.- Idiófonos, de Percusión, de Sacudimiento, Sonajeros Huecos, de Alfarería, Copas, Vasos, etc.

*Tenemos información del siguiente:*
*110.-* SONAJA ZOOMORFA.- *Sonaja de vaso, de arcilla. Tessmann (1928) muestra una con forma de pájaro, la que es reproducida por Steward y Métraux (1946).*



Localización Cultural*: Shipibo-Conibo (Chama). PANO.*
Fuentes*: 161, 176, p. 218; 183, p. 590, 591.*

A.a.c.b.f.- Idiófonos, de Percusión, de Sacudimiento, Sonajeros Huecos, de Bastón y Tubulares.

*Se ha encontrado datos de los siguientes:*
*111.-* MONAPUE o GARADA.- *Bastón sonaja, adornado con plumas de color, que posee racimos de semillas o cáscaras sonoras de frutos en su extremo superior.*
*La Garada se usa en fiestas rituales como Manjeita, fiesta conmemorativa de los muertos, o Tsexii, fiesta de los canastos.*
Localización Cultural*: Ocaina. HUITOTO.*
Fuentes*: 089, p. 128, 141; 153; 175, p. 578; 180, p.*

*580, 581; 183, p. 759; 198.*

*112.-* GUADAE o GARADA.- *Bastón sonaja de unos 2 m. de altura y unas 3 pulgadas de diámetro, con racimos de cáscaras partidas amarradas con cordoncillos cerca de su extremo superior.*

*Se usa en la fiesta Töree, fiesta conmemorativa de los muertos.*

Localización Cultural*: Bora. HUITOTO.*

Fuentes*: 089, p. 107; 143; 153; 175, p. 285, 286; 183, p. 759; 198.*

*113.-* GADAE o GARADA.- *Es un bastón sonaja, de palo de sangre (*aromana *o c+r+t+ño), de unos 3.50 m. de largo, en cuyo extremo superior posee una esfera conteniendo muelas de majaz que suenan al marcarse el ritmo con él.*

*Este sonajero se usa en fiestas como la de +fonaco, para instalar el nuevo curaca, hijo del fallecido, y el Yadick, fiesta de la cosecha, o del Palo Vibratorio, fiesta de los muertos. En esta última fiesta la finalidad del uso del palo sonaja es "para que no muera ninguno de los presentes y nadie tenga tristeza en el corazón". (Girard, 1958).*

*Con ocasión de la fiesta Tsököi, señala Tessmann (1930), "se emplean palos que llevan amarrados los sonajeros usados en las rodillas".*

Localización Cultural*: Huitoto, Huitoto-Muinane, Huitoto-Murui, Huitoto-Meneca. HUITOTO.*

Fuentes*: 089, p. 83, 84; 092, p. 21; 153; 175, p. 337, 348; 181, p. 80, 83, 84, 201, e.A; 216, cart. 24.*

*114.-* ARU PAWERU.- *Es un palo de 1 m. de largo, con 30 cascabeles, más o menos, amarrados en un extremo. El tañedor del Aru Paweru se sienta y golpea el palo contra el suelo, alzándolo y bajándolo vertical y repetidamente, produciéndose de esta manera el sonido.*

*Se toca en la fiesta de la cosecha y ritos de pubertad acompañado de tambores.*

Localización Cultural*: Ticuna. SIN CLASIFICACION.*

Fuentes*: 201, iT; 213.*

*Izikowitz, según C. Vega, señala una sola clase de Idiófonos de Pisón:*
*A.a.d.a.- Bastones de ritmo.- Es una caña gruesa, hueca, de 1 m. o más de largo, cuyo extremo inferior se encuentra cerrado por un tabique natural y su extremo superior se encuentra abierto. El ejecutante lo toma en posición vertical de la parte superior y lo deja caer sobre el suelo en un movimiento como apisonando la tierra.*

A.a.d.a.- Idiófonos de Percusión, de Pisón, Bastones de Ritmo

*Se han descrito los siguientes:*
*115.-* JUDSOCONA.- *Es un Bastón de Ritmo similar al empleado por los boras y los huitotos, de bambú, que se usa en fiestas como Eh Dzog A o Headzoa, celebrada cuando la yuca está madura y en condición de sacarse de ella el almidón y en Nioxkópara o Nioko-Tara, fiesta de la bebida del manioc (cabana).*
Localización Cultural*: Ocaina. HUITOTO.*
Fuentes*: 089, p. 98, 120, 141; 180, p. 580, 581; 181.*
*116.-* BASTON DE RITMO.- *Es una vara de bambú, de 1.50 a 2 m. de largo y unas 3 pulgadas de diámetro, con que los hombres, puestos en fila, golpean el suelo rítmicamente en las danzas de fiestas como Pa-Haa, fiesta para pedir carne, y Ejkitson, que tiene su equivalente en la Nioko-Tara, o fiesta de la bebida del manioc (cabana), de los ocainas.*
Localización Cultural*: Bora. HUITOTO.*
Fuentes*: 089, p. 96v, 119, 120, 123, 141; 143; 180, p. 580, 581; 181.*
*117.-* BASTON DE RITMO o LL+ICAIDA o G+LLAG+NA.- *Es similar al Bastón de Ritmo usado por los ocainas y los boras. El bambú o marona (g+llag+na) con que se hace mide aproximadamente 1.50 m. de largo y unas 2 pulgadas de diámetro.*
*En las danzas en que se utiliza este instrumento, se colocan dos filas de personas, una frente a la otra, las que golpean el suelo rítmicamente, produciéndose dos sonidos diferentes, posiblemente por*

*tener las cañas diámetros distintos.*
*Entre los huitoto-muruis, el bastón, que recibe el nombre de Lɨɨicaida o Gɨllagɨna, es usado en las fiestas Menisaɨ, Ocɨi o Sɨcɨi, que son hechas para inaugurar una nueva casa de fiestas.*
Localización Cultural*: Huitoto, Huitoto-Murui. HUITOTO.*
Fuentes*: 083; 201, e.A.*
*118.-* BASTON DE RITMO.- *"Los hombres bailan provistos de un bastón, taconeando el suelo. (Según otros de carracas)". (Tessmann-Pawlik, 1930). Es usado en fiestas como Nia, fiesta del Sol, que se celebra una vez al año cuando hay yuca abundante. El referido Bastón de Ritmo se fabrica de un palo de setico y mide 1.50 m. de largo.*
Localización Cultural*: Yagua. PEBA YAGUA.*
Fuentes*: 089, p. 44; 180, p. 492; 181; 187.*

**A.c.- IDIOFONOS, DE FRICCION**

*Izikowitz señala sólo una clase de idiófonos de esta especie:*
*A.c.a.-* Caparazón Frotada.- *La caparazón de una tortuga se cubre con resina en la parte de la cola o del cuello, produciendo un crujido cuando la resina se recalienta por la fricción de la palma de la mano húmeda.*

A.c.a.- Idiófonos, de Fricción, Caparazón Frotada

*Tenemos información de los siguientes:*
*119.-* CAPARAZON DE TORTUGA.- *Antes, los candoshis, usaban la caparazón de tortuga frotada, como los boras.*
Localización Cultural*: Candoshi (Shapra). JIBARO.*
Fuente*: 194.*
*120.-* CAPARAZON DE TORTUGA.- *Se ha señalado el uso de una caparazón de tortuga, por los boras, en danzas y fiestas.*
Localización Cultural*: Bora. HUITOTO.*
Fuentes*: 089, p. 107; 187.*
*121.-* TETECO.- *Complejo instrumental formado por una caparazón de tortuga que se frota y una Flauta de Pan de dos tubos, de bambú, de diferente largo,*

*que se amarra a la caparazón mediante una cuerda de unos 50 cms.*
*La caparazón de la tortuga se fricciona por la parte inferior, delantera, que está cubierta de cera de abeja.*
*El instrumento se usa estando el tañedor a solas o con un grupo pequeño de amigos.*
Localización Cultural*: Culina. ARAWANA ARAHUACA.*
Fuentes*: 184; 201, i.W; 218.*
*122.-* CAPARAZON DE TORTUGA.- *A una caparazón de motelo (tortuga) de unos 10 a 15 cms. de largo, se le cierra la parte trasera con cera, quedando abierta sólo la parte de la cabeza. En la sección ventral, en la protuberancia anterior que ésta tiene, se pega una bolita de cera. Se calienta la cera; luego el vientre de la tortuga es frotado contra la palma húmeda de la mano, produciéndose un sonido crujiente con la fricción. Este instrumento fue introducido por los boras.*
Localización Cultural*: Yagua. PEBA YAGUA.*
Fuente*: 187.*

## CONFEDERACION AMAZONICA PIDE RECONOCIMIENTO OFICIAL

El pedido de reconocimiento oficial a la Confederación de Nacionalidades Amazónicas del Perú (CONAP) y a sus organizaciones de base es el acuerdo central tomado en el Primer Plenario Nacional de esta organización realizado en Lima entre el 13 y el 20 de diciembre de 1987.



La reunión, en la cual participaron 10 federaciones de diferentes nacionalidades de la Amazonía peruana, acordó además pedir la participación de la CONAP en la aprobación de la Ley de Comunidades Nativas, así como en la regionalización. También exigen el respeto de los recursos naturales dentro de las comunidades; el respeto a su identidad cultural y mayor apoyo educativo; el reconocimiento a los promotores de salud nativos, y la respuesta a los planteamientos presentados en los Rimanacuys, entre otras.

De otro lado, la CONAP ha denunciado públicamente que algunos funcionarios del Ministerio de Agricultura y algunos dirigentes nativos están creando el divisionismo en las comunidades. Finalmente, la CONAP ha hecho un llamado a las federaciones y organizaciones de la Amazonía a unirse en la defensa de los derechos de las comunidades nativas.

Signos 15/1/88

## INVESTIGARAN DESAPARICIONES OCURRIDAS DESDE 1980

*Una comisión que se encargará de investigar los casos de muertos y desaparecidos desde 1980 hasta la fecha, fue constituida en la Cámara de Diputados. Sus labores se iniciaron en los primeros días de este año y tienen plazo hasta junio para entregar su informe.*

*La comisión, que está presidida por el diputado Moisés Tambini*



*del Valle (APRA), tiene la enorme responsabilidad de esclarecer las desapariciones de unos tres mil peruanos entre hombres, mujeres y niños, afectados por la situación de violencia que vive el país.*

*Signos, 15/1/88*

## SE CELEBRO JORNADA NACIONAL POR LA PAZ

"La paz en el Perú, que no se logra en un día, merece de un plan minuciosamente elaborado y corresponde al gobierno y a las instituciones representativas del país tomar a su cargo esa responsabilidad en que la Iglesia está dispuesta a participar", dijo el cardenal Juan Landázuri Ricketts durante la alocución por la Jornada Nacional de la Paz. realizada el 29 de diciembre de 1987.

Esta jornada, convocada por el municipio limeño, se suma así a las múltiples iniciativas que se esfuerzan por desterrar del Perú toda forma de violencia y construir una realidad más justa, base sólida para la paz y la fraternidad, entre las que se encuentra la labor cotidiana de defensa de la vida, que realizan las organizaciones populares en todo el país.

En este caso, la Jornada por la Paz contó con el respaldo de todos los partidos políticos, organizaciones gremiales y sindicales, la Iglesia Católica y diversas instituciones tanto particulares como gubernamentales. A las once de la mañana se guardó en todo el país un minuto de silencio que motivaba a todos los peruanos a reflexionar sobre las medidas concre-

tas para construir la paz concibiendo a ésta como un esfuerzo nacional.

Signos 15/1/88

## CIEN LAVADORES DE ORO SON MASACRADOS EN BRASIL

*En los últimos días de diciembre de 1987, lavadores de oro en Marabá, municipio situado a 650 km de Belem, al norte de Brasil, iniciaron una huelga para pedir al gobierno más seguridad en la minas, ya que los continuos deslizamientos de tierras que se producen por la falta de muros de contención provocaron el año pasado la muerte de 20 trabajadores. En respuesta a la huelga habrían sido masacrados unos cien mineros.*

*Las autoridades brasileñas investigarán los presuntos asesinatos, que fueron denunciados en Brasilia por Nelson Marabuto, miembro del grupo de trabajo creado por el Congreso para hallar una solución a los problemas financieros que conoce la mina de Serra Pelada.*

*Nelson Marabuto responsabilizó de los hechos al gobernador del estado, que ordenó la intervención de unos 400 efectivos militares, cuando unos 5000 buscadores de oro bloquearon el puente Rodo de Tocantins para reforzar sus protestas. Los efectivos militares avanzaron el puente disparando de ambos lados. Por ello, los amotinados fueron presa del pánico y, para huir de los tiros y del gas lacrimógeno muchos prefirieron lanzarse al río desde una altura de 79 metros.*

*Signos 15/1/88*





## CAMPESINOS SIGUEN SIENDO VICTIMAS DE LA VIOLENCIA

Otro atentado terrorista, que dejó sin vida a cuatro personas, se produjo el 18 de enero en Ayacucho. Cuatro funcionarios del Banco Agrario, que viajaban en una camioneta con destino a la localidad de Cangallo, fueron emboscados y asesinados por un comando subversivo.

Las víctimas son los ingenieros Luis Cabrera, administrador del Banco Agrario de Cangallo; René Cárdenas, jefe del Albergue de Huancasancos, y los

técnicos José Medina y Eliseo Flores, quienes eran base del sustento económico de sus hogares.

Otro doloroso suceso ha sido la matanza de 27 campesinos del distrito de Anco en la provincia de La Mar (Ayacucho) el 10 de enero. La cruda violencia que se vive en la zona ha originado el éxodo masivo de habitantes de las zonas rurales a la ciudad. Sin embargo, no todos tienen la capacidad o la disposición para trasladarse; por ello, deben enfrentar con su inocencia y a riesgo de sus vidas, la lucha subversiva y antisubversiva, cuyas únicas víctimas son las poblaciones.

Signos, 29 de enero de 1988

## TRISTE NAVIDAD EN RUMI-RUMI

*Fieles a su política de considerar enemigo y culpable a quien no comparte su ideología y no quiere colaborar con ellos, elementos subversivos de Sendero Luminoso se hicieron responsables, días antes de navidad, de un nuevo crimen: en la localidad de Rumi-Rumi (La Mar-Ayacucho) mataron fríamente, el 9 de diciembre, a 24 campesinos indefensos, dejando a unos 80 niños huérfanos.*

*¡Un anillo más en la ya demasiado larga cadena de violencia*



*que siembra el terror e impide la paz y el desarrollo!*

*Misión sin Fronteras*
*enero-febrero 1988.*

## PROMOCION DE LA MEDICINA TRADICIONAL INDIGENA EN BOLIVIA

A fines de enero de este año la Sociedad Boliviana de Medicina Tradicional realizó el IV Ampliado Nacional en el cual se llegó a transcendentales conclusiones. Una de ellas es que al ser la medicina tradicional una medicina preventiva, no se necesita importar medicamentos. Y por basarse en la alimentación, la mayoría de la población podría recurrir a ella.

Se sugirió además buscar la modificación del programa de estudios de las facultades de medicina existentes en el país

para estudiar medicina natural en las carreras de medicina, nutrición, farmacia, bioquímica, enfermería y auxiliares de enfermería, a fin de que los médicos bolivianos tengan una formación integral.

Noticias Indigenistas de América enero-abril 1988



## AL FIN CON SUS PROPIOS NOMBRES

*El proceso democratizador que está viviendo Argentina ha dado un paso adelante con la sanción, el año pasado, de la Ley 23163, por la cual se reconoce a los indígenas el derecho a inscribirse con sus nombres, sean autóctonos o latinoamericanos. De esta manera se coloca a los aborígenes en pie de igualdad con el resto de los ciudadanos.*

*El hecho de que no les fuera reconocido ese derecho hasta ahora demuestra la intolerancia que existía en relación a la pluralidad cultural y étnica, y la concepción de la supremacía de la "civilización" dominante en contra de los indígenas.*

*Noticias Indigenistas de América, enero-abril 1988.*

## INDIOS RECLAMAN DERECHO A LA VIDA

En 1992 no se debe celebrar el quinto centenario del "descubrimiento" de América, sino del "genocidio" de los indios americanos, 10 millones de cuyos hermanos fueron masacrados en los primeros años de la conquista.

Esta es en sustancia, la conclusión del encuentro sobre los indios americanos, con la participación de varios de ellos, que se llevó a cabo el mes de febrero en Milán (Italia).
Los indígenas afirmaron que "su derecho a la historia es equivalente a su derecho a la vida".

Para llevar a cabo esta ofensiva en defensa de sus derechos, los indios están organizando un comité de "contracelebraciones" y han pedido a las Naciones Unidas que declare a 1992 "Año Internacional de Solidaridad con los Pueblos Indígenas".

En el encuentro de Milán, titulado "Irihi" (Tierra en lengua Yanomami) y organizado por la

Fundación Luigi Negro, participaron caciques y mujeres indígenas, antropólogos y sociólogos.

Cada representante indígena, desde los Iroqueses Mohawk de América del Norte hasta los Mapuches de Chile, los Kolla de Argentina, los Shuar de Ecuador o los Kuna de Panamá, recordó la persecución y la discriminación de la que siguen siendo objeto todavía hoy y reivindicó el derecho a la tierra de la que continúan siendo despojados sistemáticamente.



Los indios no aceptan la palabra "integración", exigen el respeto de sus tradiciones y de sus tierras, única vía para su subsistencia. "En la sociedad de los blancos no hay lugar para nosotros, ellos integran nuestras tierras, pero destruyen nuestros pueblos", dicen.

QUEREMOS VIVIR (CLAI), febrero 1988.



## MATANZAS DE CAMPESINOS

*El grupo guerrillero Sendero Luminoso (SL) continúa asesinando campesinos, acusándolos de colaborar con los militares. El pasado 7 de enero SL atacó a tres comunidades campesinas de Ayacucho, en la sierra central, asesinando a 30 campesinos, saqueando e incendiando todas sus pertenencias y viviendas. El 10 de enero, SL interceptó a un grupo de campesinos que retornaban de participar en una feria agrícola en Sacharaccay, victimando a 27 y liberando solamente a 5 de ellos.*

*Por otro lado, el pasado 18 de enero, un comando de SL asesinó en la provincia de Cangallo, del departamento de Ayacucho, a cuatro funcionarios del Banco Agrario.*

*Mientras tanto, dos diarios de la capital afirmaron que el Ejército habría asesinado a 60 campesinos en los últimos cinco meses, en el vecino departamento de Apurimac.*

*Noticias Aliadas, febrero 11 1988*

## DIECIOCHO SOLDADOS CAEN VICTIMAS DE LA VIOLENCIA

Nuevos ataques, esta vez contra personal del Ejército, dejaron 18 soldados muertos y una

veintena de heridos. En Huánuco, un camión que transportaba a 29 efectivos el 12 de febrero, fue volado por la explosión de cargas de dinamita activadas a su paso en la localidad de Parcoy, provocando la muerte de 9 soldados y numerosos heridos.

Igualmente, en Huancavelica, nueve soldados y dos civiles, que se dirigían a apoyar la construcción de la carretera Lachoi-Villa Arma, límite con el departamento de Ayacucho, fueron emboscados y muertos por subversivos el 18 de febrero.

Por otro lado, cinco técnicos de Entel Perú fueron asesinados por un comando subversivo, el 8 de febrero en Tingo María, cuando se dirigían a reparar un sistema de micro-ondas ubicado en la zona de Aguaytía.



Otra acción terrorista provocó también unos días antes el descarrilamiento de un tren de Centromín-Perú, que cargaba mineral y cátodos de cobre, en Cerro de Pasco. Una potente carga de dinamita colocada en la vía férrea provocó la explosión que dejó 4 millones de dólares en pérdidas.

Signos 26/2/88

## ENERGICA PROTESTA EN DEFENSA DEL GAS DE CAMISEA

*El pueblo del Cuzco en pleno se volcó a las calles en la movilización que convocó el Municipio y la Federación Departamental de Trabajadores del Cuzco, a fin de protestar enérgicamente ante el gobierno central por la reciente firma del contrato que entrega la explotación del gas-natural de Camisea a la empresa anglo-danesa Shell. Allí mismo se acordó la realización de un paro de 24 horas si no se resuelve el caso a la brevedad posible.*

*De otro lado, un paro indefinido se está llevando a cabo desde el lunes 21 en la provincia de La Convención, lugar donde se encuentran los mencionados yacimientos y donde el Concejo Provincial ha formado un Frente Cívico de Defensa del Gas que agrupa a las más importantes fuerzas ciudadanas.*

*Signos 26/2/88*

## CAMPESINOS EXIGEN RETIRO DE TROPAS DEL EJERCITOS

Dirigentes campesinos del departamento de San Martín exigieron el 4 de marzo el inmediato levantamiento del estado de emergencia en ese departamento, así como el retiro de las tropas del ejército acantonadas en la región. La razón principal de este pedido es que, según la denuncia efectuada por el secretario general de la CCP, Juan Rojas, desde el mes de noviembre de 1987 la población



de San Martín vive en un estado de sicosis por la permanente violación de los DD. HH, las detenciones, desapariciones y muertes provocadas por los efectivos de las fuerzas armadas y policiales. Acusaron a los militares del Partido Aprista de actuar como "soplones" del movimiento popular elaborando listas de los dirigentes campesinos o de Izquierda Unida para después entregarlas a las fuerzas policiales como si se trataran de "terroristas".

La Voz, 5 de marzo de 1988

## VIOLACIONES DE LOS DD. HH. EN EL PERU

*El senador aprista Andrés Quintana reconoció el 5 de marzo que en el Perú se continúa violando los Derechos Humanos, tal como lo señala Amnistía Internacional, pero que ello es producto de la lucha emprendida contra el terrorismo. Quintana, presidente de la comisión de DD. HH. del Senado, dijo al mismo tiempo que existe al interior del citado organismo internacional personas interesadas en desprestigiar al Perú y de apoyar tácitamente a los subversivos.*

*En nuestro país, existen organismos defensores de los derechos humanos que no cumplen con la labor encomendada y, por el contrario, hacen o practican la apología del terrorismo, sin considerar que con ello se retarda la tarea de pacificar el país, agregó el senador oficialista.*

*El Nacional,*
*6 de marzo de 1988*

## SOLDADOS ASESINAN A CAMPESINO

En un operativo realizado en el anexo de Chanqui, de la provincia de Cangallo, soldados del Ejército mataron a balazos a un campesino y detuvieron a otros cinco acusándolos de pertenecer a un comando senderista. Moradores de ese poblado llegaron a Huamanga y ex-

presaron que los militares ingresaron prepotentemente a sus casas y ametrallaron al comunero Jesús Alarcón Tenorio. Los soldados de la base de Pampacangallo, procedieron a capturar a cinco habitantes, entre ellos una mujer, a quienes sindicaron como infiltrados sediciosos en ese pueblo,

Actualidad,
10 de marzo de 1988

## ASESINO CONFESO SERA LIBERADO

*Según El Comercio, el 18/3 saldrá libre el subversivo Gregorio Mitma Tineo, "Pedro" o "Víctor", pese a ser el asesino, convicto y confeso, de cuatro funcionarios del Banco Agrario, hecho ocurrido en Ayacucho en enero pasado.*

*Ese día cumplirá 18 años de edad. De acuerdo a las leyes nacionales, cualquier menor que ha cometido una falta debe salir automáticamente libre al cumplir la mayoría de edad. Gregorio Mitma confesó que él mató con disparos de metralleta a los cuatro funcionarios, y además participó como vigía en el asesinato del sacerdote Víctor Acuña Cárdenas, el 3/12/87, y un guardia civil, 16 días después.*

*El Comercio,*
*11 de marzo de 1988*

al ritmo de la noticia

## TENSION EN LA AMAZONIA POR MASACRE DE TIKUNAS

Por lo menos 12 indios tikunas –entre ellos dos niños– del municipio brasileño Benjamín Constant, región amazónica fronteriza con Perú y Colombia, fueron asesinados a balazos el 28 de marzo pasado, según informó el Consejo Indigenista Misionero (CIMI), órgano de la Conferencia Nacional de Obispos de Brasil.



Los tikunas, pertenecientes a una de las tribus más numerosas del Brasil que está situada a orillas del río Solimões, acusan a Oscar Castelo Branco, latifundista que explota maderas en esa región de haber instigado la masacre, una de las más grandes cometidas contra los indígenas en los últimos tiempos.

Según Survival International, agrupación de defensa de los derechos indígenas con sede

en Londres, existen dos versiones al respecto. Una de ellas sostiene que Castelo Branco participó directamente en el ataque, otra que el comerciante contrató a un grupo de hombres para que llevaran a cabo la masacre.

Según el testimonio del indio Santos Cruz Mariano, quien resultó herido en un brazo durante el ataque, un grupo de 20 blancos dispararon contra 120 indios tikuna, incluyendo mujeres, y niños, cuando realizaban un trabajo comunal.

Desde hace varios años los indígenas de la Cuenca del Amazonas se sienten amenazados por los colonizadores que desean adueñarse de sus tierras para convertirlas en zonas agrícolas.

Noticias Aliadas abril 14 1988

## MES DE MARZO: SUBVERSIVOS Y FUERZAS DEL ORDEN VIOLAN LOS DERECHOS HUMANOS EN EL PERU

*En diferentes atentados, el grupo insurgente Sendero Luminoso dio muerte a 17 personas, destruyó la refinería de una cooperativa agraria y ocho de sus vehículos motorizados, y originó un apagón general que abarcó más de la tercera parte del país, incluyendo a la capital. Entre las víctimas figuran cuatro policías, el gerente general de una cooperativa, un grifero y diez campesinos, todos ellos victimados en los departamentos de Huánuco, Lima y Apurímac.*

*Entre tanto, el senador izquierdista Javier Diez Canseco denunció el asesinato de Walter Quispe (18) y Lucio Condoma (18), ambos militantes del Partido Unificado Mariateguista. Según Diez Canseco, los dos jóvenes fueron detenidos por miembros del ejército en la localidad de Antilla, en la andina provincia de Apurímac; 15 días después apareció el cadáver de Condoma con signos de tortura. Posteriormente, fue hallado el cuerpo de Quispe, igualmente torturado.*



*En Lima, la antropóloga estadounidense Rebeca María Balogh declaró a la revista Sí que ella y otras detenidas fueron torturadas por la policía. Poco después fue liberada sin habérsele imputado cargo alguno.*

*Noticias Aliadas abril 14, 1988*

al ritmo de la noticia

## RELIGIOSOS ESCRIBEN A REAGAN

Los superiores de diez congregaciones religiosas estadounidenses que realizan trabajo pastoral en el Perú entregaron al Embajador de los Estados Unidos en Lima una carta dirigida al Presidente Reagan, pidiendo el retiro de tropas norteamericanas del territorio hondureño "para animar una solución pacífica a la situación centroamericana".

"Los problemas de Centroamérica –dice la carta– son problemas muy humanos. Son políticos y económicos, no militares, y como tales requieren soluciones humanas, políticas y económicas. El proceso iniciado en Esquipulas II, a pesar de lo dificultoso que puede ser, debe tener el apoyo indiscutido de todas las Américas, incluyendo a los Estados Unidos".

Signos 15/4/88

## ATENTADO CONTRA EMISORA DE LA IGLESIA

*Un condenable atentado sufrió el 7 de abril la Radio Quillabamba que conducen los Padres Dominicos Misioneros, provocando la interrupción de la transmisión durante varias horas.*

*El hecho ocurrió en la madrugada cuando unos desconocidos rociaron gasolina a algunos transmisores provocando un incendio que ha dejado pérdidas estimadas en 350 mil intis.*

*Radio Quillabamba es una de las emisoras más sintonizadas de La Convención y realiza una gran labor pastoral y social recogiendo las vivencias y apoyando a los campesinos y a toda la colectividad. Hace dos años también sufrió el destrozo de sus instalaciones por un atentado con dinamita, sin que hasta la fecha se conozca a los culpables.*

*Signos 15 de abril de 1988*



## LIBERAN 17 CAMPESINOS NATIVOS ACUSADOS DE TERRORISTAS

Después de haber sido apresados en Lagunas el 29 de junio de 1985 y encarcelados en el CRAS de Iquitos, fueron puestos en libertad en enero del presente año 17 personas, 9 de los cuales son nativos, pertenecientes al grupo Cocamilla. Esto se logró gracias a la deci-

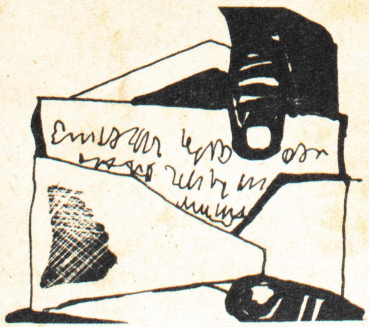
dida y tenaz defensa del Dr. Aldo Atarama Lonzoy, actual abogado de la Federación Departamental de Campesinos y Nativos de Loreto (FEDECANAL).

Encarcelamiento sufrido injustamente por el solo delito de haber defendido la depredación de la fauna ictiológica de sus cochas de la voracidad de los barcos frigoríficos pesqueros, y reclamar el cumplimiento oportuno del pago de las remesas de granos entregados al Banco Agrario de Lagunas.

VOZ INDIGENA, abril 1988

## EE. UU. RECURRE A NUEVOS METODOS PARA ERRADICAR COCALES EN PERU

*Bombas, insectos y un herbicida potencialmente peligroso figuran entre los nuevos métodos que Estados Unidos está aplicando en su campaña anticoca en Perú y Bolivia.*





*Los esfuerzos estadounidenses por combatir el tráfico de cocaína a través de la erradicación de la hoja de coca alcanzaron su mayor expresión a mediados de abril, cuando el secretario de justicia de EE.UU., Edwin Meese, visitó Perú, Bolivia, Colombia, Brasil y Paraguay.*

*La misión Meese puso especial atención en la zona del Alto Huallaga, en el departamento peruano de San Martín, y en la región de Chapare, en Bolivia. En estas dos remotas regiones se cultiva aproximadamente el 80% de la producción mundial de hoja de coca, la materia prima de la cocaína.*

*Se estima que las áreas destinadas al cultivo de coca superan las 200 mil has. El cultivo ilegal de la coca genera anualmente ingresos por unos $ 800 millones y, directa o indirectamente, da empleo a unos 1.1 millones de peruanos, afirma Barsallo, ministro del Interior del Perú.*

*EE.UU. está convencido de que puede luchar contra el narcotráfico mediante la erradicación de la planta de coca.*

*Pero en lugar de erradicar manualmente la coca, EE.UU. propone recurrir ahora a la fumigación aérea.*

*Durante su visita, Meese logró que el presidente Alan García se comprometiera a acentuar su lu-*

*cha contra el narcotráfico y se manifestara dispuesto a utilizar herbicidas para erradicar los cultivos de coca.*

*Noticias Aliadas abril 28 1988*

## IGLESIA PERUANA RECHAZA ESTERILIZACION

La Iglesia Católica peruana condenó enérgicamente un proyecto de ley que legaliza la esterilización voluntaria de las mujeres que tengan como mínimo dos hijos. El cardenal Juan Landázuri, arzobispo de Lima, se sumó a la protesta de otros obispos al declarar que la esterilización viola las enseñanzas católicas y el código moral del pueblo peruano.

La Cámara de Diputados aprobó, a fines de abril, el mencionado proyecto, que para convertirse en ley también debe ser aprobado en la Cámara de Senadores.

Noticias Aliadas mayo 5 1988

## POLEMICA EN TORNO A LA ERRADICACION DE LA COCA CON HERBICIDAS

*Mientras se suscitaba aquí un debate sobre los efectos del uso de herbicida Tebuthiuron proporcionado por EE.UU. para la erradicación de las plantaciones de coca en el valle del Huallaga, la empresa farmacéutica Eli Lilly, fabricante del mencionado herbicida, anunciaba su decisión de no venderlo al gobierno de EE.UU. Según voceros de la firma, con sede en Indianápolis, se llegó a esta conclusión por una "serie de consideraciones prácticas y de política", aunque no precisaron cuáles. La venta del*



*controvertido herbicida le habría representado a la empresa ganancias por más de US $ 25 millones.*

*Días antes de este anuncio, el Consejo de Asuntos Hemisféricos (COHA), de EE.UU. señaló que el Tebuthiuron podía causar cáncer y que no había sido suficientemente probado. Según el COHA, este herbicida tiene "algunas de las propiedades del llamado agente naranja, usado como defoliador en la guerra con Vietnam". La embajada de EE.UU, en Lima replicó aduciendo que el Tebuthiuron es menos dañino que una aspirina.*

*Noticias Aliadas junio 2 1988*

## FEMINISTAS PERUANAS CUESTIONAN MORAL SEXUAL CATOLICA

Treinta grupos feministas publicaron una carta abierta al Papa Juan Pablo II con ocasión de su visita a Lima, a mediados de mayo, en la que expresan su oposición a la insistencia de la Iglesia en denegar a la mujer sus derechos a hacer usos de métodos de control natal efectivos.



"Las enseñanzas oficiales de la Iglesia en cuanto a sexualidad son opresoras y revelan una larga historia de discriminación y subvaloración contra la mujer. La Iglesia no debe ignorar este pecado de sexismo", dice la carta.

"Es irracional negar a la mujer el acceso a métodos anticonceptivos y al mismo tiempo condenar a la mujer que recurre al aborto como único recurso", agrega.

Noticias Aliadas junio 2 1988

## DETIENEN ACTIVIDADES DE DERECHOS HUMANOS

*El 10 de febrero de 1988, la brigada contrainsurgente de Atlacatl (del ejército salvadoreño, detuvo a Miguel Angel Montenegro y Pablo Martínez, miembros de la Comisión no-gubernamental de Derechos Humanos de El Salvador (CDHES) cerca de San Pablo Tacachico, departamento de La Libertad.*

*Los dos hombres estaban visitando la zona con un periodista estadounidense para investigar informes de prensa sobre el hallazgo de 10 cadáveres que presentaban heridas de bala y mutilaciones.*

*Los dos fueron transferidos al cuartel de la I Brigada de Infantería, y de allí un grupo de hombres vestidos de civil se los llevó en una camioneta sin placas de indentificación a las 10.15 de la noche. La CDHES cree que el reconocimiento de su detención y su puesta en libertad a la mañana siguiente por la Policía de Hacienda se debieron a que la transferencia nocturna al cuartel general de la Policía de Hacienda fue presenciada y filmada por periodistas que habían sido avisados de la detención.*

*En los últimos meses, Amnistía Internacional ha recibido una serie de relatos similares a asesinatos cometidos al estilo de los "escuadrones de la muerte" que*

*muchas fuentes atribuyen a las fuerzas armadas.*

*Amnistía Internacional (Informativo), junio 1988*

## ABUSOS DE GUARDIAS REPUBLICANOS EN ALTO NAPO

La Organización Kichwaruna Wangurina ORKIWAN, presidida por Mariano Oraco, ha denunciado los abusos cometidos por la Guardia Republicana contra los nativos kichwas de la comunidad de Angoteros (Río Napo).



Concretamente, denuncian que los guardias han cometido violaciones y otros abusos sexuales contra sus mujeres e hijas, han amenazado y maltratado a los comuneros, y se han llevado por la fuerza a numerosos jóvenes, supuestamente para enrolarlos, sin que se conozca su paradero. Esto también ha ocurrido en las comunidades de Santa María y Chingana. Los nativos temen por la suerte de sus hijos reclutados, pues hace tres años un oficial mató a un joven nativo en Pantoja que estaba de guardia, en total estado de ebriedad.

El Trueno, junio 1988



## VIOLACIONES DE LOS DD. HH. EN PERU: MES DE MAYO

*Miembros del proscrito grupo insurgente Sendero Luminoso asesinaron a por lo menos 10 personas en Santa Cruz, en el departamento de San Martín, el 2 de mayo, según denunciaron fuentes policiales. A fines de mes, una organización de derechos humanos informó el hallazgo de tumbas clandestinas, que contenían 36 cadáveres, en los andinos departamentos de Ayacucho y Abancay. Según lugareños, los cadáveres pertenecen a varios campesinos desaparecidos por las Fuerzas Armadas. Mientras tanto, la muerte de 28 campesinos en el caserío ayacuchano de Cayara, a manos de una patrulla del ejército, conmocionó al país.*

*Esta matanza habría sido en represalia por un ataque senderista contra el convoy militar perpetrado días antes en las cercanías,*

*en el que murieron un capitán y 3 soldados y resultaron heridos 15.*

*Noticias Aliadas junio 9 1988*



## NUEVO OBISPO PERUANO DEL OPUS DEI

Las autoridades eclesiásticas anunciaron el nombramiento como obispo auxiliar de Ayacucho a don Juan Luis Cipriani, miembro del Opus Dei. Con esta designación se eleva a seis el número de prelados del Opus Dei en la Conferencia Episcopal Peruana, integrada por 54 obispos. Cipriani, de 44 años, es vicario del Perú en la prelatura personal del Opus Dei, establecida por Juan Pablo II en 1981. La diócesis de Ayacucho, donde servirá, viene siendo presidida por el obispo conservador Federico Richter Prada, quien frecuentemente ha sido criticado por no haber adecuado su gestión a la situación de guerra que se viene librando en su jurisdicción.

Noticias Aliadas junio 9 1988

**al ritmo de la noticia**

## ENCUENTRO DE COMUNIDADES NATIVAS SOBRE EL GAS DE CAMISEA

*Los días 28 y 29 de junio se llevó a cabo en el departamento del Cuzco, provincia de La Convención, en la comunidad nativa Nuevo Mundo, el "I Encuentro de Comunidades Nativas sobre el Gas de Camisea".*

*El evento fue convocado por la Confederación de Nacionalidades Amazónicas del Perú (CONAP), la Federación de Comunidades Nativas Piro "Guillermo Sangama" y cushichinari (FECONCAYY) y la Central de Comunidades Nativas Machiguengas (CECONAMA).*

*Se coincidió en que los efectos de la explotación de la empresa Shell habían sido dañinos para las comunidades, afectando sus territorios, plantaciones y sembríos, violentando sus domicilios, violando a sus mujeres y atropellando su forma de vida y sus costumbres. Además de la propagación de enfermedades desconocidas en la zona y la contaminación del agua.*

*Ante esto, y para evitar posteriores daños, se propuso:*
*–Que los campamentos se instalen lejos de las CC. NN.*
*–Que no se repitan más atropellos.*
*–Que se reconozcan los derechos de las CC. NN. a la titulación, a la salud, a la educación, etc.*

*–Que se incluya cláusulas favorables a las CC. NN. en los contratos.*

*Además, las organizaciones de base existentes plantearon, para garantizar la defensa de sus derechos:*
*–Organizarse para defender sus derechos; formar un comité que vele por la integridad física y moral de los nativos y sus territorios.*
*–Que las organizaciones participen en el contrato a firmarse.*

*El Trueno, junio 1988*

## OBISPOS PERUANOS SE PRONUNCIAN CONTRA LA VIOLENCIA

En las últimas semanas, tres influyentes obispos se han pronunciado contra el incremento de la violencia tanto de parte de las Fuerzas Armadas como del grupo insurgente Sendero Luminoso.

El obispo auxiliar de Lima, Augusto Beuzeville, criticó los intentos del gobierno de poner una cortina de humo a la masacre perpetrada por el Ejército en Cayara, un humilde paraje ayacuchano, donde perdieron la vida por lo menos dos decenas de campesinos. Beuzeville, quien viajó a Cayara, demandó una investigación imparcial de los hechos.

Mientras tanto, el obispo de Chimbote Luis Bambarén llamó a una Cruzada por la Paz y por la Vida para hacer frente a las "ideologías de muerte y destrucción".

Y el obispo auxiliar de Lima, Luciano Metzinger, fundador de una comisión de derechos humanos, condenó las "acciones criminales" tanto del Ejército como de los senderistas.

Noticias Aliadas junio 1988



## PERU: RECHAZAN INTENTO DEL GOBIERNO DE CONTROLAR LAS RONDAS CAMPESINAS

*Organizaciones campesinas populares, así como representantes de la Iglesia Católica, se han pronunciado enérgicamente contra una ley que pretende –afirman– hacer desaparecer una instancia clave de organización del campesinado serrano del norte del país.*

## al ritmo de la noticia

*El gobierno aprobó, el 15 de marzo último, el reglamento de organización y funciones de las rondas campesinas, que establece que dichas instancias campesinas serán controladas y supervisadas por el Ministerio del Interior y deberán acreditarse ante la autoridad política de su localidad.*

*Las federaciones provinciales y departamentales de las rondas se pronunciaron, reclamando la inmediata derogatoria del reglamento, manifestando que surgieron como entes de la organización comunal y deben mantenerse así. Acotaron que, en todo caso, son las propias rondas las que deben elaborar su reglamento, acorde con su tradición y costumbres.*

*Por su parte, Mons. José Dammert, obispo de Cajamarca, pidió la derogatoria del reglamento, aduciendo que se trata de un documento anticonstitucional y atentatorio de la autonomía de las organizaciones campesinas.*

*Las rondas campesinas, inicialmente creadas como organizaciones de autodefensa comunal, actualmente transcienden esta función. Ejercen el control del orden interno de las comunidades campesinas al tiempo que promueven su desarrollo y la búsqueda de soluciones a otros problemas.*

*Noticias Aliadas junio 16 1988*



# BIBLIOGRAFIA

**AMAZONIA PERUANA No. 15**, Vol VIII. Revista del Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica Lima, CAAAP, 1988. 175 págs.

Un nuevo volumen de la revista semestral editada por el CAAAP sobre el tema de la salud. Incluye los siguientes temas: "Enfermedad y Medicina entre los Shipibo-Conibo del Alto Ucayali (J. Tournou y U. Reátegui); "Encuesta Demográfica Femenina e Infantil, efectuada en cinco Comunidades Chayahuita del distrito de Cahuapanas en los años 1984-1985" (María Pía Dradi); "El efecto de las pestes sobre las poblaciones de la Amazonía Alta" (T. P. Myers); "El Piri-piri y su significado en el shamanismo Secoya" (M. S. Cipolleti). Incluye además las secciones de "Testimonios", "Documentos", "Crónicas", "Bibliografías", "Reseñas" y "Noticias".

**CAMPODONICO, H.**, et al. *Situación y perspectivas de la minería del cobre* Lima, Ed. Desco, 1988. 236 págs.

Desde mediados de la década del 70 asistimos a una crisis mundial de la actividad minera, cuya expresión más visible ha sido la caída de los precios internacionales de los metales. Esta crisis ha afectado fuertemente a los países productores de minerales, como es el caso de Perú y Chile, cuyos ingresos por exportaciones dependen, en gran medida, de la venta de minerales.

DESCO (Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo) organizó en diciembre de 1986 un seminario, en colaboración con el International Development Research Center (IDRC) de Canadá, titulado "Situación y perspectivas de la minería del cobre", donde se analizaron a fondo los diversos temas rela-

cionados con la industria del cobre. Este libro es la compilación de las ponencias presentadas en aquella oportunidad.

En estas comunidades, hace más de treinta años algunos colonizadores o colonos, aprovecharon para vivir entre los nativos y explotarlos. Con documentos falsos hicieron creer a algunos que eran dueños legítimos de las tierras y obligaron a muchos nativos a trabajar para ellos en forma forzada, sin pagarles en moneda nacional.

Las firmas que aparecen en la obra son las siguientes: Wilfredo Huayta, Ministro de Energía y Minas; Alyson Warhurst, de IDRC, Aoran Vukmanovic, de CIPEC; Jorge Bande, de CESCO; Iván Valenzuela, de CESCO, Humberto Campodónico, de DESCO, y Fernando Sánchez Albavera.

**DURAND, Francisco**. *La burguesía peruana: Los primeros industriales. Alan García y los empresarios.* Lima, Ed. DESCO , 1988. 77 págs.

Esta obra de Durand trata dos temas en dos momentos distintos, pero unidos por un interés común: los empresarios en el Perú. El primer trabajo se remonta a los orígenes del proceso de industrialización, analizando el papel que ha desempeñado la migración italiana a finales del siglo pasado en el proceso de industrialización en el Perú. El segundo trata la realidad actual: la relación entre el sector social, el empresariado industrial y el Gobierno de Alan García Pérez, centrado sobre todo en el conflicto creado por la estatización del sistema financiero en julio de 1987.

**PENNANO, G**. *La economía del caucho.* Iquitos Ed. CETA, 1988. 264 págs.

Este es uno de los pocos libros de historia económica sobre la Amazonía peruana, pero su virtud no es sólo el hecho de haber abierto un nuevo campo de investigación, sino la calidad de la información y análisis que presenta Guido Pennano, su autor. La historia del caucho, trágica para la Amazonía en general y para la peruana en particular por las masacres cometidas contra pueblos indígenas, fue efímera. Surgió de improviso cuando Gran Bretaña,

que comenzaba a industrializarse en el siglo pasado, descubrió el potencial económico del caucho, y desapareció cuando ese país logró establecer plantaciones en sus colonias del sudeste asiático en base a semillas robadas de la Amazonía. Al auge fugaz siguió la depresión económica, porque los gobiernos de los países de la cuenca no supieron aprovechar en su momento los grandes excedentes generados por el caucho para establecer las bases de una sólida estructura productiva, diversificada y libre de la dependencia de los cambiantes mercados internacionales. Auge y caída son en la Amazonía parte de una historia no aprendida que se repite constantemente con otros productos extractivos.

**QUEDENA. E., ITURREGUI, P., PALMA, D.,** y **ZOLEZZI, M.** *Derecho, promoción social y sectores populares urbanos.* Lima, Ed. DESCO, 1988 Colección "Cuadernos Desco". No. 10"; (Lima 1988). 78 págs.

Lima, como la mayoría de las capitales latinoamericanas, está rodeada de un cinturón de miseria en donde millones de personas viven en condiciones y en viviendas sumamente precarias. De este modo, la segregación social en el espacio urbano se une a la económica y política. Sin embargo, un fenómeno nuevo surge en las últimas décadas en los llamados "Pueblos Jóvenes": se refiere a las formas cómo los pobladores pobres de la ciudad han actuado para conquistar algunos derechos que el orden tradicional les impide alcanzar. Simultáneamente a este proceso se impulsaron en el país formas alternativas de trabajo legal conducidas, en su mayoría, por organismos no gubernamentales de desarrollo, cuyo objetivo consiste en apoyar los esfuerzos de los sectores populares urbanos en las acciones de transformación social en las que están comprometidos a través de sus organizaciones.

Esta obra incluye, precisamente, cinco ensayos sobre este tipo de ejercicio profesional, ubicado dentro de la Promoción Social, que analizan los contenidos y metodologías de las experiencias de trabajo legal con sectores populares urbanos.

**VILLAREJO, Avencio**. *Así es la Selva*; Iquitos, Eds. CETA, 1988. 4ta. Edición. 330 págs.

Desde la primera edición en 1943, esta obra del misionero agustino Avencio Villarejo se ha convertido en el manual clásico sobre la Selva peruana, una auténtica guía que lo mismo puede servir al turista para hacerse una idea completa de la realidad amazónica, como al estudioso que encuentra una compilación inusitada de datos difíciles de conseguir por otras vías.

Esta nueva edición, realizada bajo los auspicios del Fondo de Promoción Turística, ha sido sometida a una rigurosa revisión por parte de un equipo de expertos, sobre todo en lo que se refiere a los datos sobre fauna y flora. Esta edición incluye por primera vez una numerosa colección de fotografías a todo color.

Las secciones con que cuenta esta obra son: Geografía, Flora, Fauna, los Pueblos Indígenas, y un resumen de la Historia de la amazonía peruana.

**ZEGARRA, A**. et. al. *Caminando juntos (Preparación a la Confirmación* Lima, Ed. CEP 1988. 217 págs.

Inicialmente publicado por el Obispado de Cajamarca en 1986, este manual para la preparación del sacramento de la Confirmación utiliza el ya consagrado método del Ver, Juzgar y Actuar. En cada uno de los trece temas se incluye una historieta para ilustrar el hecho de la experiencia de la que se parte, que en una segunda parte es iluminada con citas de numerosos documentos del Magisterio de la Iglesia, del Papa, los obispos, y la misma Biblia. Concluye el tema con el compromiso de vida para la semana.

La abundancia de fotografías, dibujos y viñetas hacen muy amena la utilización del texto por los jóvenes, y el continuo recurso al Magisterio de la Iglesia y a la Biblia le da la profundidad doctrinal indispensable en toda catequesis.

Un apéndice sobre los símbolos y gestos de la Confirmación, junto con el mismo rito y algunas oraciones, completan la obra.