

Concordancias mítico-musicales en la Amazonía Peruana

Susana Weich-Shahak

UN INTENTO permanente de los etnomusicólogos, una ambición generalmente frustrada de los que estudian la música de otras culturas es comprender su trasfondo ideico, entender por qué una característica musical esta presente en una u otra categoría del repertorio. Aún en tiempos de la *Vergleichende Musikwissenschaft* ardía el ansia de explicar cómo y por qué, en una misma categoría funcional habrían, en distintas culturas, claras diferencias en los rasgos musicales que caracterizan uno u otro parámetro. También lo nota Merriam, tratando de la cultura musical de los Flathead (1967: 317-318), señalando que nuestra habilidad para aislar los elementos específicos de un estilo musical no necesariamente implica que podamos comprender con igual claridad el significado interior de dichos elementos.

En otras palabras, aún cuando podemos demarcar las características musicales idiosincráticas de las distintas categorías, seguimos sin entender la correlación entre cierto rasgo de la ejecución (o de la práctica) musical y una u otra categoría funcional. Es posible, a mi ver, que el ámbito de las creencias puede ofrecer alguna respuesta a este enigma. Por cierto, no nos atreveríamos a declarar que determinado motivo mítico es el que define cierto rasgo de la práctica musical, pero ciertamente podemos señalar una concordancia entre ellos. Como lo dice Richard Chase Smith (1984:129) refiriéndose a la tribu Amuesha (que pertenece al grupo Arawak, el mismo grupo lingüístico que los Campa-Ashaninka que mencionaremos más adelante): "It is this framework, built of

a large body of myth and other interpretive texts, that gives music and its ritual performance a meaningful context."

Del mismo modo, estudiando tres estilos musicales de los Shavante, Laura Graham (1984:161) se ocupa de "their correlations with Shavante cosmology...". Y refiriéndose a la ideas sobre el origen de la música, dice Gerard Behague (1982:4): "Ascribing a magic, supernatural origin to music is still common among Indian groups, regardless of their degree of integration with mestizo cultures." Más explícitas son las palabras de la recientemente fallecida Isabel Aretz de Ramón y Rivera (1982:26): "In general, songs and instrumental pieces are produced as a function of the myth and should be analyzed from this viewpoint."

A los serios trabajos realizados por investigadores como los arriba mencionados, el presente estudio intenta aportar algunos datos provenientes de mis encuestas en la Amazonía peruana¹ presentando casos de correspondencia entre la práctica musical y la

¹ Este artículo está basado en mis encuestas de campo en la Amazonía peruana entre 1974 y 1976. Quiero expresar mi agradecimiento a la Universidad de Tel Aviv por hacer posible estas encuestas al ofrecerme becas de investigación por tres años para la preparación de mi tesis doctoral sobre "The Music of Four Indian Tribes of the Peruvian Forest: Yagua, Campa, Mashco and Orejón (1986), y hacer extensiva mi gratitud al profesor Angel Novati por su asesoramiento en los primeros estadios del trabajo, al Profesor Simha Arom por su dedicación y paciencia como tutor de mi tesis y al Profesor Hertzell Shmueli por la orientación en la metodología del trabajo.



1. Hombre Yagua con su atuendo tradicional, cerca de Iquitos.

narrativa mítica de la tribu, siempre teniendo presente la reserva impuesta por el hecho de que varias tribus peruanas, por una constante imposición de culturas ajenas, en especial en el aspecto religioso, van abandonando progresivamente sus tradiciones.² En el caso de las tribus que he estudiado, los Yagua y los Ashaninca (Campa), su aislamiento geográfico, las distancias y el difícil acceso, les han permitido preservar, al menos parcialmente, su cultura material y sus expresiones musicales.³

² Isabel Aretz (1982:23) hablando de los indígenas de Venezuela comenta la influencia de los misioneros en la eliminación de sus culturas, prefiriendo a los curas católicos, que habrían demostrado más respeto y comprensión que los misioneros de habla inglesa que prohibían la práctica musical y la manufactura de instrumentos musicales. Una situación semejante describe, respecto a los Amuesha, Richard Chase Smith (1984).

³ El aislamiento de estas tribus está relacionado con el difícil acceso a los sitios donde habitan. En ese sentido, mi viaje no fue una excepción: en el caso del grupo Ashaninca (Campa), en 1974 fui desde Lima, atravesando los Andes, por la ciudad de La Merced hasta Satipo, y desde allí con avioneta hasta Cutivereni (o Kotivireni); al grupo Yagua llegué en 1975, desde Iquitos, remontando el Amazonas en lancha a motor, hasta su afluente,

Ambas tribus poseen un rico repertorio musical que incluye música vocal e instrumental de varias categorías funcionales: cantos shamánicos (apotropeicos y terapéuticos), cantares de guerra, cantos para las fiestas de iniciación, cantos para beber *masato* (cerveza de yuca), canciones de cuna, etc. Los mitos se refieren a rasgos de su vida material y espiritual y muestran correspondencias con su práctica musical, como señalaré a continuación.⁴

Los mitos de las tribus que he investigado tratan de las metamorfosis entre formas animales, vegetales y humanas, historias sobre varios animales, e interpretaciones etiológicas de fenómenos naturales. Característica de sus corpora es la presencia de un ciclo de cuentos míticos sobre el héroe cultural que aparece al final de los tiempos míticos para establecer el hábitat, los bienes culturales y el orden social, otorgando a los hombres los instrumentos musicales, los cantares y las festividades.⁵ Como dice Pettazzoni (1987:26): "What happened in the beginning has an exemplary and defining value for what is happening today and will happen in the future."

Es así que ciertas manifestaciones musicales fueron adquiridas "in illo tempore" —el tiempo mitológico o, como lo llama Vansina, (1985:23) "a timeless past"— cuando seres supremos o figuras potentes permitieron al hombre obtener, ya sea por don o por robo, el canto potente o el instrumento musical poderoso, para ser utilizados en circunstancias específicas.⁶

En el grupo Yagua, a orillas del Yanayaco de Marupa (afluente del Amazonas, al norte de Iquitos) los intérpretes musicales eran los más ancianos del grupo, tanto en la ejecución de instrumentos musicales como en la interpretación del repertorio tradicional.⁷

el Yanayaco de Marupa, y por este riachuelo, en canoa, hasta el asentamiento de los Yagua.

⁴ Para un estudio del "mito" como un relato didáctico-interpretativo que intenta explicar el mundo, el cosmos, y la relación entre estos, véase Vansina (1985). Sobre la estructura del mito, véase Levy-Strauss (1968: 186–210).

⁵ Un ciclo semejante sobre el héroe mítico Mainenu, portador de los bienes culturales y transformador de hombres y animales, encontré entre los Orejones (también conocidos como Coto o Tutapisho), indios de la familia lingüística Tucana que habitan en los riachuelos que desembocan en el Río Napo.

⁶ Según lo comenta Gerard Behague (1982:4) estas creencias perduran entre las tribus indígenas a pesar de su aculturación: "Ascribing a magic, supernatural origin to music is still common among Indian groups, regardless of their degree of integration with mestizo cultures".

⁷ Los indios Yagua pertenecen a la familia lingüística Peba. Sobre la filiación lingüística de las tribus indígenas en América,

Los cuentos míticos de los Yagua fueron recitados, en su traducción al español, por el maestro bilingüe, tal como los había oído de labios de su abuela, en su tradicional función de iniciar a los jóvenes en las creencias y costumbres de la tribu.

Analizando el ciclo de los relatos míticos Yagua sobre los “mellizos mágicos”, encontramos en él alusiones diversas: al origen y a la función de los cantares de guerra, al papel de las abuelas como transmisoras de los valores y creencias de la tribu, al origen de la flauta *nunumata* (flauta de Pan), a su modo de ejecución y a su uso exclusivo por los varones.⁸ Dice el relato mítico:

“Dos hermanos mellizos nacieron cuando sus padres fueron muertos por indios de otra tribu. Una anciana, sobreviviente de la masacre, encuentra a un recién nacido y luego descubre otro que acaba de nacer de la placenta de su madre muerta. La anciana, contenta de no haberse quedado sola, les cría y les enseña. Los mellizos crecen rápidamente [como otros héroes míticos, que también nacen en extrañas circunstancias]: al tercer día ya pueden caminar, y después de un mes están altos y crecidos, ya saben manejar la cerbatana, quieren buscar a sus padres, e invitan a mucha gente para ir a guerrear contra los culpables de su muerte. Los invitados son animales que luego se convierten en humanos. En este mito, los mellizos se

vease Brinton (1970), Mason (1963) y Mc Quown (1955). La población Yagua se estima en unos 1000–1500 (Fejos: 1963 y Steward & Metraux (1963). Como otras tribus de la región, preservan un modo de vida anterior a la invención de la rueda y el trabajo de los metales. Viven en una zona de selva tropical con leves elevaciones, con una economía basada en la caza con cerbatana y dardos untados con “*curare*”, y también en la pesca con “*barbasco*” (*Thefrosia*), ambas labores de los hombres, y en el cultivo de consumo en pequeñas chacras en las cuales las mujeres cultivan yuca, y otros frutos. (Lomax & Arensberg 1977: 671 y Schmidt 1974:68) En algunos grupos los Yaguas preservan su indumentaria tradicional: faldas de paja para ambos sexos, con el torso descubierto, y adornos de paja trenzada, como coronas en la cabeza y brazaletes en los brazos y en las piernas para los hombres y collares varios para las mujeres. Paul Markoy (1869) y James Orton (1875) ofrecen detalladas descripciones del mismo atuendo de los Yaguas, mantenido desde entonces. En otros grupos, influidos por los misioneros anglofonos, se cubren con ropas occidentales que frecuentemente están en andrajos.

⁸Versiones abreviadas de este mito fueron anotadas por Mercier & Villeneuve (1974:66–67) y por Powlison (1971–1972: 75–76). Es evidente la semejanza con otros mitos, como el milagro de los panes que realiza Jesús para que el alimento alcance para todos los presentes. También el relato bíblico del diluvio como castigo por el comportamiento de los hombres figura entre los mitos de los indios amazónicos, como el relato de los Mashco que habla de un diluvio de fuego. Pero éste ya es un tema que queda fuera del alcance del presente artículo.



2. Indios Yagua frente a su cabaña tradicional.

transforman luego en aves y en iguanas, según la necesidad de la historia. Todos se reúnen en una casa que, al ser empujadas sus paredes por el mellizo que nació de la placenta de su madre (que es el más hábil de los dos), se hace más grande a medida que aumenta el número de invitados. También el “masato” aumenta en cantidad cuando lo agita (lo revuelve) este mismo mellizo, llenándose el cántaro una y otra vez. Todos beben y cantan durante toda la noche, para atacar a los enemigos a la mañana siguiente.”⁹

Según mis informantes, es en circunstancias semejantes que se entonan los cantos de guerra, interpretados en grupo, solo por hombres.¹⁰ En la actualidad la tribu Yagua es ciertamente pacífica y sus gentes son amables y de buen humor, pero solían guerrear cuando eran atacados por otra trihu o cuando consideraban que una tribu les había hecho objeto de

⁹El *masato* es una bebida alcohólica producida por la fermentación de la yuca (*Manihot esculenta*) hervida o masticada. Sobre la importancia social de la bebida comunitaria en la región amazónica, vease Victor Fuks (1988). Sobre los cantares Yaguas que acompañan la bebida del masato, vease Weich-Shahak (1986: 108–125, 132).

¹⁰También Richard Chase Smith (1984: 138) habla de “revenge killings and warfare” entre los Amuesha.



3. Informante Yagua, en Yanayaco de Marupa, recostado en su hamaca, tocando la flauta *nunumata*.

brujería. Según Fejos (1963:24–25) la última guerra de los Yaguas fue contra la tribu Mayoruna, entre 1850 y 1880. Más tarde, comienzos del siglo XX, pelearon contra los colectores de caucho, y fueron vencidos. De los cantares de guerra grabé una decena, de los cuales se ofrece una transcripción en el Apéndice.¹¹ Analizando la estructura de esta canción de guerra, notamos que, en un primer nivel, consta de repeticiones variatóricas de una misma frase musical, en una escala tetratónica formada por dos 3as menores (A–c, d–f) separadas por una 2ª mayor (c–d), completando un ámbito de una 6ª menor y en otros cantos de guerra, llegando hasta una octava.¹²

¹¹ Grabé cantares para acompañar la bebida del *masato*, celebrando la *minga*, trabajo comunal para despejar terreno para la chacra, después de cortar y quemar los árboles. De estos cantares, he grabado tres interpretados por hombres. Además recogí diecinueve cantos de mujer, interpretados por varias informantes siempre como solistas (*solo*); a estos cantares de mujeres y al análisis de los motivos musicales que las componen, he dedicado un artículo publicado en la *Revista de Música Latino Americana*: Weich-Shahak (1997).

¹² Ya Ruwet (1972:103) señaló que precisamente es en el nivel del inventario que tanto los lenguajes como los sistemas musicales son más divergentes, mientras que las leyes que activan estos elementos son de un carácter más general. Definiendo la frase musical, al decir de Ruwet (1972:112) como la secuencia más larga que se repite, ya sea de inmediato o después de la aparición de otra secuencia diferente, podemos decir que esta canción se basa en 12 repeticiones variatóricas de una misma frase constituida por dos segmentos que difieren en varios parámetros: en la altura de sus registros y sus notas finales (uno

El mito de los mellizos mágicos menciona también la flauta de Pan llamada *nunumata*.¹³ Según otro episodio de este ciclo, cuando iban a cazar con sus cerbatanas (*durase* o *pucuna*), los mellizos mágicos observaron que sus padres, bajo la forma de águilas, bajaban a tierra y ambos tocaban esta flauta *nunumata*, hecha de cañas finas atadas una con otra. En las palabras del maestro Antonio que relataba este cuento:

“Cuando iban a terminar, hacían ese sonido, soplaban rrrr..., como un pito, para terminar. Entonces los dos hermanos se caían, no podían moverse ni para nada”. Como pensaron que este poder de la nunumata les sería útil para vengar la muerte de sus padres, decidieron apoderarse de las flautas: un hermano tomaría la flauta del padre, y el otro, el nacido de la placenta, cogería la flauta de la madre. Pero al tomar la flauta, esta se tornaba más y más caliente, hasta quemar la mano, y el hermano mayor no pudo arrancar la flauta a su padre, en cambio el otro hermano, el nacido de la placenta, fue haciendo su mano más caliente aún, y así logró robar la flauta de su madre”.

De acuerdo con el relato del robo de la flauta de la madre, en este mito, en la práctica musical de los Yagua, son sólo los hombres quienes tocan la

en D y el otro en C), en su estructura rítmica (uno con ritmos fijos, pulso claro y compás binario, y el otro con figuras rítmicas que varían según el texto), y en extensión o longitud (uno con una extensión fija y repetida, mientras el otro siempre en variaciones, más o menos extensas, de acuerdo al texto). En otras palabras: cada frase (A) tiene dos segmentos (*a* y *b*) de diferente extensión: el primero (*a*), repetido con fidelidad, de compás binario, mientras que el segundo segmento (*b*) tiene dos subsegmentos (*x*, *y*) de los cuales el último (*y*) sirve de cierre casi idéntico en todas las frases, mientras que el primer subsegmento (*x*) varía en longitud y en su división métrica según el texto que acompaña silábicamente. Estructuras isorrítmicas semejantes fueron señaladas entre los Shipibo del Alto Amazonas por Theodore D. Lucas (1971:59–81).

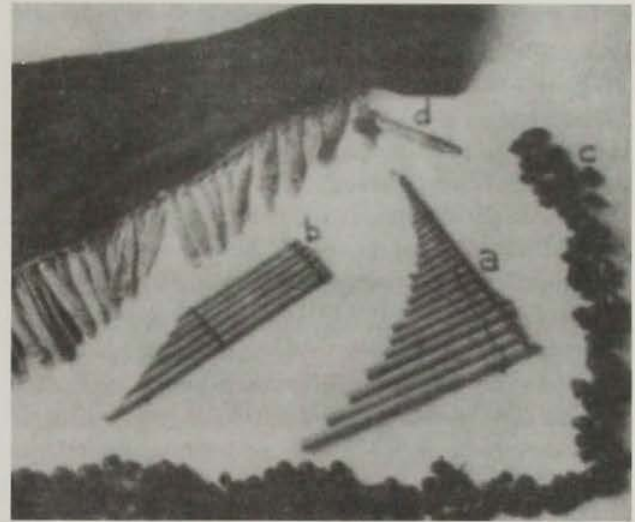
¹³ La *nunumata* es una pequeña flauta de Pan, formada por una serie de 23 cañas (*Arundo donax*): la más larga tiene 20,5 cm de longitud y 0,6 cm. de grosor, y la más corta tiene 7 cm. de longitud y 0,4 cm. de grosor. Las cañas están abiertas en su extremo superior y cerradas con cera en el inferior y van alineadas según longitud y grosor y atadas a dos delgadas varillas transversales. Su afinación es natural (no temperada) y los intervalos entre cañas sucesivas son de terceras menores o de segundas mayores, formando una escala pentatónica-anhemitónica. El fuerte soplo del intérprete produce un sonido agudo pero agradable. Sobre la *nunumata*, véase Fejos (1943, rpt.1963: 66), Izikowitz (1934, rpt.1970: 378–383) y sobre la afinación no temperada, véase Nettl (1956:101). Behague (1982:60 señala la preponderancia de los aerófonos entre los indios en tiempos pre-colombinos.

nunumata, nunca las mujeres y siempre como instrumento solista, nunca en grupo.¹⁴ Siempre concluyen la tonada con un fuerte y estridente *glissando* descendente, como lo menciona el mito, soplando fuerte mientras desplazan lateralmente el instrumento, en un movimiento rápido de lado a lado comenzando por el extremo donde los tubos son más cortos.

He grabado cinco tonadas en *nunumata* de las cuales dos se ofrecen en el Apéndice. Son melodías no mesuradas, sin un pulso definitivo y sin acentos periódicos. Poseen un amplio ambitus (hasta casi tres octavas), con una melodía descendente que consiste en varios segmentos que, comenzando por el registro más agudo, van bajando en terrazas.¹⁵ El segmento en cada registro es la transposición de un mismo motivo de igual contorno melódico y estructura rítmica. Las notas finales de los segmentos son notas de mayor duración, distantes una de otra en una 4ª o una 5ª.¹⁶

Resumiendo: además de reflejar distintos aspectos antropológicos de la realidad de los Yagua (el papel educador de la abuela, la caza con cerbatana), varias son las características de su quehacer musical que son evidentes en sus relatos míticos: la presencia de un repertorio de cantares de guerra, definiendo su ocasionalidad y su modo de interpretación por grupo de hombres; la relación del cantar con la bebida comunal del *masato* y su importancia para la vida del grupo; la flauta de pan *nunumata*, su definición como instrumento masculino de ejecución solista, que termina cada performance con un *glissando* final.

Para comprobar la efectividad de nuestra aproximación al estudio de música y mito, compararé lo



4. Instrumentos musicales: (a) *nunumata*, flauta de Pan de los Yagua; (b) *sonkare*, flauta de Pan de los Ashaninca-Campa; (c) *tsataireki*, guirnalda de frutos secos, usados por las mujeres Ashaninca-Campa; (d) *tsorompirontsi*, tela teñida que en su borde lleva adornos de hueso tallado en diseños geométricos, usada al hombro por la mujer Ashaninca-Campa para llevar a su criatura.

arriba expuesto sobre los Yagua con los mismos parámetros en la tribu de los Ashaninca, conocidos desde el siglo XVII con el nombre de Campa.¹⁷

¹⁴ También un mito de los Amuesha describe la adquisición de las flautas por medio del robo. Véase R.Ch.Smith (1984: 138).

¹⁵ Bruno Nettl (1965:162) señala que esta estructura musical en terrazas descendentes es uno de las características musicales que son comunes a los indios de América del Sur y del Norte: "It is interesting to find some of the stylistic traits paralleled in South America. This is true of the terrace-shaped melody."

¹⁶ También hace notar Nettl (1956:70): "American Indian music also includes a great deal of transposition within strophes." El primer ejemplo en *nunumata* consiste en una larga frase (A) que desciende en cuatro terrazas (segmentos *a1*, *b1*, *aa2* y *bb2*), cuyas notas finales son c-g-C-G. Cada segmento consta de dos subsegmentos (*m*), terminando en notas que distan una cuarta. El final de la pieza es un fuerte *glissando* descendente. El segundo ejemplo también tiene una frase (A) con cuatro segmentos que descienden en terrazas, terminando en f-c-F-C. Cada segmento tiene dos subsegmentos (*m*) que son similares en sus primeras partes (elemento *n*) pero difieren en su segunda parte (que puede ser *p* o *q*), en diferentes melodías y esquemas rítmicos. Como en todas las grabaciones de *nunumata*, esta interpretación concluye con un fuerte *glissando* descendente.

¹⁷ "Ashaninca", en su lengua, significa "nuestro pueblo" o "nuestra gente". Esta tribu fue denominada con varios nombres, tanto por los Jesuitas, que llegaron a ellos en 1595, como, 40 años más tarde, por los Franciscanos; todos ellos y otros viajeros también, comentan que los indios tocan las flautas en conjunto. El nombre de Campa deriva del que anota, en 1651, en un documento presentado al rey de España, Fernando Contreras, uno de los conquistadores españoles y recién en los documentos posteriores a la expedición misionera del franciscano Padre Biedma, desde 1686, aparece el nombre de Campa para referirse a los Ashaninca. Según su clasificación lingüística pertenecen a los de habla Arawak. (Brinton 1891-1970:279, Mason (1863: VI, 213). Esta tribu consta de dos grupos, según el área donde residen: los "Campa de los ríos" (a orillas de los ríos Ene, Perene y Tambo y sus afluentes, entre ellos, el Cutivereni) y los "Campa del Pajonal". Como otras tribus de la selva peruana, viven de la caza (con arco y flechas) y de la pesca, y del cultivo de la yuca y de varios frutos (banana, ananas, guayaba, etc). Se visten con túnicas teñidas de color marrón, con diferentes escotes para los hombres y para las mujeres; utilizan, especialmente los hombres, decoraciones faciales con diseños geométricos, y coronas de paja con decoraciones de plumas, mientras que las mujeres se adornan con collares y ristas de frutos secos, conchillas y dientes de animales, que sujetan al hombro de su túnica.

El grupo Ashaninca, fue estudiado a orillas del río Cutivereni, pequeño afluente del río Ene. En este grupo, los informantes eran más jóvenes, muy generosos en ofrecer su repertorio musical pero absolutamente reacios a participarnos sus creencias, que guardan en severo secreto. Esta reticencia a toda intención de dar a conocer sus creencias ya fue notada por el Padre Brown en su estudio sobre "la Cosmovisión de los Ashanincas (Campas)" (1973:55), y en por Stefano Varese (1973:91) en *La sal de los cerros*, su imprescindible libro sobre esta tribu.¹⁸ Por ello, para estudiar sus mitos, he recurrido a la tesis doctoral de Gerald Weiss (1969) quien en largos años de labor de campo logró investigar y anotar los relatos míticos de la tribu.¹⁹

De los relatos míticos, tal como los anotara y tradujera Gerald Weiss, me referiré a dos de ellos: el ciclo del héroe cultural Avireri (pp. 214–215) y el mito de Mashikinti y Porinkari (pp. 313–321). Este último pertenece a los mitos celestiales y viene a explicar el origen de las constelaciones: las Pléyades y el grupo de estrellas que forman el cinturón y la espada envainada de Orión.²⁰ Según este mito:

Mashikinti-Pleyades anhelaba ser inmortal. Para ello, se preparó por medio de "ayahuasca", del ayuno y la abstención de actividad sexual, construyó para sus hijos las flautas de Pan (sonkare): cortando las cañas y, repartiéndolas proporcionalmente: construyó un sonkare para

cada hijo [lo dice aquí cuatro veces]. Entonces reunió a su familia y todos ellos se subieron a una balsa. Ya en la balsa, todos sus hijos tomaron sus sonkare (flautas de Pan) y tocaron, todos ellos, mientras que sus hijas cantaron, todas ellas, y así la balsa se elevó hasta el cielo. Desde allí Mashikinti-Pleyades veía a su cuñado Porinkari-Orión, quien quiso hacer lo mismo pero sin cumplir con los requisitos necesarios, ni en la preparación de la ayahuasca ni en la abstinencia, y además, todas sus hijas tocaban sonkare, de modo que su balsa no subía y, por cuanto le echaba de menos, Mashikinti-Pleyade le arrojó una soga por la que pudo subir al cielo y ser, desde entonces, las estrellas que forman el cinturón y la vaina de Orión. Otros menos dignos quisieron también trepar por la soga pero esta se rompió y cayeron, convirtiéndose en animales como el puercoespín y el perezoso.

La música aparece en este mito ligada al concepto de inmortalidad, y va asociada con la ingestión del alucinógeno "ayahuasca". Además de alusiones a ciertos usos y costumbres como, por ejemplo, la construcción de la balsa y de las flautas, menciona las reglas de conducta —ayuno y abstinencia de actividad sexual— que seguía Mashikinti y que son las mismas prescripciones que debe seguir el shaman en su entrenamiento; es en este mito que se dan las claras instrucciones para preparar la ayahuasca.

En mis grabaciones de cantos shamánicos siempre se me aclaraba que se cantaban estando aturridos, ebrios de ayahuasca.²¹ Estos cantos los interpreta el shaman como solista o acompañado por su aprendiz en una técnica polifónica basada en un principio imitativo, cuando la segunda voz sigue a la primera en una imitación casi idéntica, resultando en una especie de canon. Según mis informantes, ésta es la manera por medio de la cual el aprendiz aprende estos cantos. He recogido cinco canciones de shaman Ashaninca y una de ellas se presenta aquí en el Apéndice. Es un canto medurado, con pulso pero sin acentos periódicos, aunque hay en algunas breves secuencias en las cuales los acentos apuntan hacia un compás de 2/4 o de 3/4. Tiene una escala tritónica, formada por una tercera menor y, bajo esta, una segunda mayor. (Bmol-G-F), con la finalis en la nota común a ambos intervalos (G).²²

¹⁸ La tribu Ashaninca estuvo al frente del movimiento rebelde encabezado por Juan Santos Atahualpa, en 1742, y después de diez años de lucha contra los españoles, logró mantener su libertad por largo tiempo a pesar de las repetidas acciones militares y los enviados religiosos. Sus dominios fueron impenetrables para el hombre blanco hasta que fueron vencidos y masacrados por las expediciones militares de 1868–1869. Las atrocidades se continuaron a principios del siglo XX, cuando los Ashaninca abandonaban sus aldeas para escapar a los explotadores del caucho, que querían utilizarlos como mano de obra. Durante todo el tiempo, se opusieron a la conquista espiritual que intentaban los misioneros, manteniendo sus creencias en un absoluto secreto y preservando así su credo, sus mitos y su cosmología.

¹⁹ Gerald Weiss, conocedor de la lengua de los Ashaninca, logró su confianza y, además de un amplio estudio etnológico, anotó los relatos míticos de la tribu en su idioma original, cada palabra con su correspondiente traducción al inglés.

²⁰ Smith (1984:139–140) en su estudio sobre los Amuesha menciona la creencia en el ansia de inmortalidad y la transformación en estrellas: "dancers turned into the Milky Way; the drum music dancers became the Pleiades". Levy Strauss (1968: 238–244) estudia varios mitos sobre el origen de las Pléyades, entre ellos uno de los Macushi, en las Guayanas (p. 240), en el cual también la ascensión se produce por medio de la actividad musical y dice que se elevan por los aires cantando y bailando.

²¹ Según Smith (1984:156): "Ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*) is one of a large number of closely related psychotropic creepers found in the tropical New World." Véase también Horner (1973).

²² Toda la canción está basada en la alternancia de dos motivos melódicos: G-Bmol-G y F-Bmol-G.

Es interesante notar que en el relato mítico, tal como lo ha anotado Gerald Weiss, se incluyen las onomatopeyas del sonido del *sonkare*, así como el del cantar de las mujeres, que son en ambos casos, bastante evocativos de los sonidos que grabé de estas expresiones musicales.

Lo más evidente en cuanto a la práctica musical es la clara división entre géneros en cuanto a sus actividades musicales, división que el mito retribuye o castiga según se cumpla o no. En mi experiencia, los hombres tocan o cantan separados de las mujeres, que cantan, aparte, sus propios cantares (que se llaman *maninketaneke*).

De los cantares de las mujeres se presenta aquí un ejemplo en el Apéndice: es el cantar sobre (o en honor de) los miembros de la familia. Cantan las mujeres con voces muy claras, delicadas, y en registro agudo, paradas en fila, muy cerca una de otra. La primera mujer en la fila (generalmente de más edad o más conocedora del cantar) comienza la canción y poco después se agrega la segunda mujer, que copia o imita lo que ha oído a la primera. Así se van agregando otras mujeres, cada una imitando lo que canta la anterior, hasta que la última, que será la más joven (y la que sabe menos!) canta ya muy poco, casi un ostinato o un "drone". La melodía tiene un *ambitus* muy estrecho (una tercera mayor), con solo tres notas, de las cuales la *finalis* es la nota central, en la cual se reúnen todas las voces al final de cada frase musical.

Además, en el relato mítico se plantea explícitamente que el *sonkare* se toca en grupo, y no como solista (y hasta me he sorprendido de constatar que en mis grabaciones de *sonkare* —pocas y nada claras— siempre tocaron cuatro muchachos, como en el mito dice, precisamente cuatro veces, que entregó un *sonkare*: "a su hijo, su hijo, su hijo, su hijo", y en su lengua: "*itomi, itomi, itomi, itomi.*")

Y, casi siguiendo este mismo razonamiento, en un relato del ciclo sobre el héroe mítico Avírerí, (Weiss 1969: 214–215) éste, estando ebrio, instituyó para los hombres todas las festividades, inclusive el quehacer musical y la danza. Dice que les propuso 'Vamos a tocar *sonkare* ("*Came asonkate*")', y curiosamente, aquí también, dice que "tocó *sonkare* con ellos" repitiendo cuatro veces: "*isonkatakayeri, isonkatakayeri, isonkatakayeri, isonkatakayeri*", así como era el conjunto que yo he grabado.

Resumiendo: varias características de la práctica musical de los Ashaninca aparecen mencionadas en

sus relatos míticos: la separación de los sexos en la ejecución musical, la música instrumental (*sonkare*) de exclusivo uso masculino, ejecución colectiva de las canciones del repertorio femenino, interpretación colectiva de la flauta *sonkare* (mención repetida cuatro veces) y la manufactura del instrumento, alusiones onomatopéyicas tanto al sonido de la flauta *sonkare* como de las voces de las mujeres, el lazo entre el repertorio del shaman y la consumición de *ayahuasca* como parte de su entrenamiento, y, por último, la fuerte relación entre el canto y la bebida del masato en ocasiones de interacción social.

CONCLUSIÓN:

Como ha sido aquí presentado, la observación de los estos dos grupos de la Amazonía peruana en encuestas *in situ* muestran una clara concordancia entre el papel de la música en la vida de estos grupos y su papel en los relatos míticos de cada tribu. Por cierto, es de señalar que ciertos rasgos no son exclusivos de estas dos tribus, sino también comunes a otras tribus como, por ejemplo, el hecho de que sólo los hombres tocan los varios aerófonos del grupo. En estas dos tribus he podido estudiar otras concordancias entre mito y práctica musical, como ya se ha señalado, la correspondencia de la dicotomía: solo/grupo en el toque de la flauta de Pan, cuando coincide la práctica del uso del *sonkare* siempre en grupo con un relato mítico que habla explícitamente de este modo de ejecución, mientras que la ejecución de la flauta *nunumata*, siempre como solista, coincide con el relato mítico que habla de una flauta robada a la mujer, mientras que el hombre retuvo la suya.

Estas concordancias se presentan sin intentar con ello estipular una generalización total, sino más bien promover futuras investigaciones en este campo. Obviamente, ciertas preguntas quedan abiertas respecto a presuponer una relación de causa y efecto: si los mitos determinan o solamente explican una práctica musical. Y por que en una cultura encontramos una concordancia evidente mientras que en otras culturas no tenemos (o no hemos conseguido aún) suficiente documentación sobre sus creencias para poder estudiar las eventuales concordancias. Todas estas preguntas que probablemente están profundamente interrelacionadas requerirán y, así lo espero, estimularán futuros estudios.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Aretz de Ramón y Rivera, Isabel
1982 "Indigenous Music of Venezuela", *The World of Music*, vol. XXV, No. 2: 22-35.
- Béhague, Gérard.
1982 "Folk and Traditional Music of Latin America: General Prospect and Research Problems". *The World of Music*, vol. XXV(1982): 3-18.
- Boas, Franz
1966 *Race, Language and Culture*. New York: The Free Press.
- Brown, P. Mario
1974 "Cosmovisión de los Ashanincas (Campas)", in *Amazonía, liberación o esclavitud?* Editado por Juan C. Mercier and Gastón Villeneuve. Lima: Ediciones Paulinas.
- Denevan, Williams M.
1971 "Campa Subsistence in the Gran Pajonal, Eastern Peru", *Geographical Review*, Vol. LXI, No. 4, 496-518.
- Fejos, Paul
1943 *Ethnography of the Yagua*. Vicking Fund Publications in Anthropology, No. 1 rpt. 1963, New York: Johnson Reprint Corporation.
- Fuks, Victor
1988 "Music, Dance and Beer in an Amazonian Community", *Latin American Music Review—Revista de Música Latino Americana*, vol. 9, No. 2: 150-186.
- Graham, Laura
1984 "Semanticity and Melody: Parameters of Contrast in Shavante Vocal Expression", *Latin American Music Review, Revista de Música Latino Americana*, Vol. 5: No. 2, 161-185.
- Harner, Michael J.
1973 *Hallucinogens and Shamanism*. New York: Oxford University Press.
- Izikowitz, Karl Gustav
1934 *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians—A Comparative Ethnographical Study*. Goteborg, Sweden; rpt. 1970, Wakefield, Yorkshire, England: S. R. Publishers Ltd.
- Levi-Strauss, Claude
1968 *Antropología estructural*, trad. Eliseo Vern, Buenos Aires: Eudeba.
1972 *Lo crudo y lo cocido, Mitológicas I*. Paris: 1964. Traducido por Juan Almela. 1a. edición en español.: 1968; rpt. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lomax, Alan & Conrad M. Arensberg
1977 "A Worldwide Evolutionary Classification of Cultures by Subsistence Systems", *Current Anthropology*, XVIII, No. 4, 659-708.
- Lucas, Theodore D.
1971 "Songs of the Shipibo of the Upper Amazonas", *Anuario: Yearbook for Inter-American Musical Research*, VII: 59-81.
- Mason, Alden
1963 "The Languages of South American Indians" in *Handbook of South American Indians*, edited by J.H. Steward, pp. 157-317. New York: Cooper Square Publ. Inc.
- Mc. Quown, Norman A.
1955 "Indigenous Languages of Latin America", *American Anthropologist*, 57, 501-570.
- Mercier, Juan Marcos and Gaston Villeneuve
1974 *Amazonía ¿liberación o esclavitud?*. Colección Iglesia Liberadora. Lima: Ediciones Paulinas.
- Merriam, Alan P.
1967 *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Vicking Fund Publications in Anthropology, No. 44. New York: Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, Inc.
- Nettl, Bruno
1956 *Music in Primitive Culture*, Cambridge. Harvard University Press.
1965 *Folk and Traditional Music of the Western Continent, Prentice Hall History of Music Series*, ed. by H. Wiley Hitchcock, Englewood Cliffs, New Jersey.
- Pettazzoni, Rafaele
1967 *Essays on the History of Religions*. Translated by H. Rose. Leiden, Netherlands: E. J. Brill.
- Powlison, Paul
1971-72 "Tendencias epicas de la mitología yagua", *Folklore Americano*, No. 17. Lima, 66-85.
- Rhodes, Willard
1954 *Indian Music of the Upper Amazon: Cocama/Shipibo/Campa/Cunibo* (record notes). Rec. by Harry Tschopik. New York City: Ethnic Folkways Library. Folkways Records FE 4458.
- Ruwet, Nicolas
1972 *Langage, musique, poesie*. Paris: le Seuil.
- Schmidt, Max
1974 "Comments on Cultivated Plants and Agricultural Methods of South American Indians", rpt. and transl. from *Revista do Museo Paulista V* (1951), 239-252, in Patricia LYON, ed., *Native South Americans. Ethnology of the Least Known Continent*. Canada: Little Brown and Co., pp. 60-68.
- Seeger, Anthony
1987 *Why Suya Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.

Smith, Richard Chase

- 1984 "The Language of Power: Music, Order, and Redemption", *Latin American Music Review—Revista de Música Latino Americana*, Vol. 5: No. 2, 129–160.

Stewart, Julian H. and Alfred Metraux

- 1963 "The Peban Tribes", and "Tribes of the Peruvian and Ecuadorian Montaña", in *Handbook of South American Indians*, edited by J.H. Steward. New York: Cooper Square Publ. Inc.; Vol. III, pp. 727–736 and 535–656.

Urquhart, D.E.

- 1893 "Among the Campa Indians of Peru", *Scottish Geographical Magazine*, Edinburgh, IX, 348–359.

Vansina, Jan

- 1985 *Oral Tradition as History*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Varese, Stefano

- 1973 *La sal de los cerros (una aproximación al mundo Campa)*. 1ª. ed. Lima: Ed. Universidad Peruana de Ciencias y Tecnología; 2ª. ed. Lima: Ed. Retablo de Papel.

Weich-Shahak, Susana

- 1986 *The Music of Four Indian Tribes of the Peruvian Forest: Yagua, Campa, Mashco and Orejón*, Ph. D. Diss., Tel Aviv University.

- 1997 "Decoding Oral Musical Tradition: Yagua Women's Songs, a Case Study", *Latin American Music Review—Revista de Música Latino Americana*, University of Texas Press, Vol. 18, No. 1: 30–43.

Weiss, Gerald

- 1969 *The Cosmology of the Campa Indians of Eastern Peru*, Ph. D. Diss., University of Michigan, U.S.A.

Example No.1: Yagua song for war preparations

$\text{♩} = 104$

The musical score consists of 14 staves of music, all in treble clef. The tempo is marked as quarter note = 104. The music is written in a single melodic line across the staves. It features a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several repeat signs (double bar lines with dots) throughout the piece. The score concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

Yagua *nunumata* panpipes' tuning

A single staff of music in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked '8' at the beginning. The melody consists of a series of notes that generally ascend in pitch, with some chromatic alterations, ending with a final note marked with a double bar line.

Example No.2

Examples No.2 and No.3: Yagua *nunumata* tunes

Rubato
♩ = 176

Four staves of music in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked '8' at the beginning of the first staff. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several slurs and accents throughout the piece. The final staff ends with a double bar line and the word 'gliss.' written above the notes.

Example No.3

♩ = 182

Four staves of music in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked '8' at the beginning of the first staff. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several slurs and accents throughout the piece. The final staff ends with a double bar line and the word 'gliss.' written above the notes.

Example No.4 : Campa shaman song

Shaman $\text{♩} = 128$

Apprentice

Shaman

Apprentice

Sh.

App.

Sh.

App.

Sh.

App.

Sh.

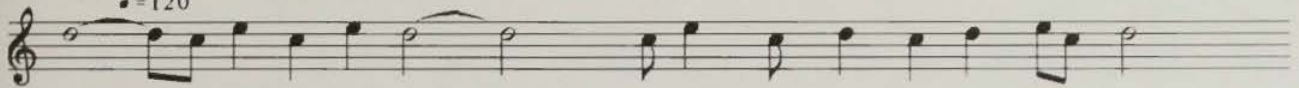
App.

Sh.

App.

Example No.5: Campa women's family song

First woman
♩ = 120



2nd woman



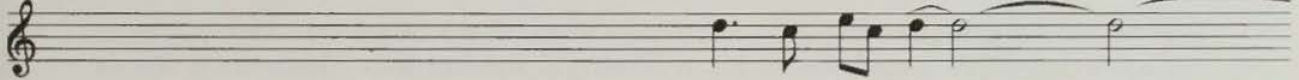
3rd woman




4th woman



5th woman



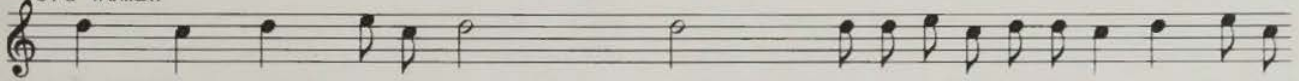
1st woman



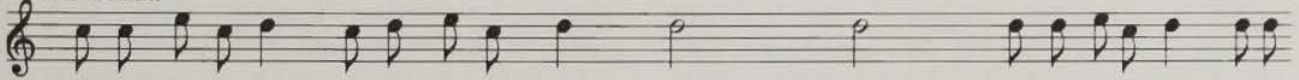
2nd woman



3rd woman



4th woman



5th woman

