



**Jorge Luis Torres Joaquín  
(Lima, 1973)**

Egresado del Conservatorio Nacional de Música, especialidad de fagot. Realizó estudios de traducción, lingüística y música en Brigham Young University en Provo, Utah – EE. UU. Ha sido docente de lenguas extranjeras en instituciones como el Instituto Cultural Peruano Norteamericano – ICPNA, Brigham Young University y Centro de Idiomas de la Universidad del Pacífico. Actualmente es docente de idiomas en Idiomas Católica de la Pontificia Universidad Católica del Perú y de dicción en la Universidad Nacional de Música. Se encuentra cursando la maestría en lingüística en la Pontificia Universidad Católica del Perú.



# Documentación de la música y de la práctica musical de los cantos kakataibo de la región Ucayali (Perú): un estado de la cuestión

*Documentation of music and musical practice in Kakataibo songs in the Ucayali region (Peru): The state of the field*

**Jorge Luis Torres Joaquín**

Universidad Nacional de Música  
jtorres@unm.edu.pe

## Resumen

El presente trabajo de investigación da a conocer el estado de la cuestión de la documentación de la música y la práctica musical de los cantos kakataibo de la región Ucayali, un universo de cantos que acompañan el quehacer diario: desde arrullar a un niño, discutir con otro, lamentar la muerte de un ser querido o curar. Siendo este uno de los pocos universos atendidos por la investigación entre las músicas amazónicas se analizará la documentación escrita y se identificará el tipo de enfoque que tuvo cada publicación, es decir, se dilucidará si las temáticas tratadas en los artículos son de interés etnomusicológico, etnológico, lingüístico o musicológico. Se favorecerán las publicaciones con enfoque musicológico o etnomusicológico, en las cuales se contrastará la información dada por cada investigador, para encontrar semejanzas o divergencias en cuanto a qué motivó la documentación y cómo se realizó esta. Asimismo, se comentarán los vacíos que se hayan encontrado en la documentación tanto escrita como sonora hasta la fecha y se brindarán sugerencias para futuras investigaciones.

## Palabras clave

Cantos kakataibo, estado de la cuestión, documentación, etnomusicología

## Abstract

The present research makes known the state of the field of documentation of music and musical practice in Kakataibo songs from the Ucayali region, a realm of songs that accompany daily tasks: lulling a child to sleep, disagreeing with others, lamenting the death of a loved one, or curing. Since this is one of the few realms attended to by research among Amazonian musicians, I will analyze the written documentation and identify the type



**Recibido:**

21/11/18

**Aceptado:**

04/12/18

of focus of each publication. In other words, I will elucidate if the themes addressed in the articles are of ethnomusicological, ethnological, linguistic, or musicological interest. I will favor publications with a musicological or ethnomusicological focus, in which I will contrast the information given by each researcher, to find similarities or divergences with respect to what motivated the documentation and how it was completed. In addition, I will comment on the absences that have been found in the written and sonic documentation to date and will offer suggestions for future investigations.

### **Keywords**

Kakataibo songs, state of the field, documentation, ethnomusicology

## **INTRODUCCIÓN**

El presente trabajo de investigación nace a raíz de una necesidad por conjugar mis intereses en las áreas de música y lingüística. Habiendo tenido la oportunidad de participar del curso de lingüística amazónica dictado por el profesor Roberto Zariquiey en la Pontificia Universidad Católica del Perú, quien mostró un panorama tanto de las etnias de las tierras bajas de Sudamérica en esta parte del Perú como de las lenguas que se hablan, tomé contacto con Alejandro Prieto, alumno de la maestría en lingüística de dicha universidad, quien me introdujo al mundo de los cantos kakataibo. Él mismo había basado su tesis de licenciatura en la métrica de los cantos kakataibo.

Al escuchar los cantos tradicionales del pueblo kakataibo se generó un interés en mí por indagar más sobre los diversos géneros de estos cantos y el rol que cumplen específicamente en su sociedad. Fue así que oportunamente recibí la sugerencia de investigar este universo musical y decidí indagar sobre el estado de la cuestión en cuanto a la documentación de la música y la práctica musical de estos cantos. Por ello, el presente estudio tiene por objetivo dar a conocer qué tipo de tratamiento se le ha dado al análisis de la música vocal kakataibo en sus distintos géneros.

El canto para los kakataibo constituye una forma de expresión que va de la mano con su diario vivir. Los cantos sirven como un medio de escape emocional: por medio de ellos se puede entablar una riña, hacer burla de alguien, hablar mal de otro. Pero también los cantos sirven para afianzar las creencias, los rituales y las prácticas culturales del pueblo kakataibo y con ello reforzar su identidad tribal.

Los cantos del pueblo kakataibo están en continuo proceso de creación musical; he allí la importancia del registro y documentación de los conocimientos y el sentir de un pueblo transmitidos mediante la música para la preservación de su memoria.

A nivel musical, la documentación de los cantos permitirá su posterior análisis para descubrir la existencia de algún tipo de patrón interválico recurrente, extensión de registro, etc., lo cual permita postular alguna teoría sobre la composición de los cantos kakataibo.

Un breve estado de la cuestión muestra que en el Perú ha habido interés por documentar la música y la práctica musical de las etnias de la selva. Sin embargo, estos trabajos de investigación han brindado una visión general de un cierto número de pueblos de las tierras bajas, y se han encontrado, en algunos de ellos, la transcripción de un pequeño número de cantos a modo de muestra y, en otros, una clasificación de los instrumentos musicales que se utilizan.

Finalmente, en la revisión bibliográfica he identificado dos tipos de documentación: la escrita y la sonora; es importante notar que los documentos escritos relacionados a la música y a la práctica musical de los cantos tradicionales del pueblo kakataibo han sido producidos casi exclusivamente por investigadores extranjeros. Es mi deseo que el estado de la cuestión que he desarrollado en el presente trabajo sirva de punto de partida para generar interés no solo en los cantos del pueblo kakataibo, sino también en los cantos de otros pueblos de la Amazonía peruana, y así contribuir a la documentación escrita y sonora de los mismos.

## 1. EL PUEBLO KAKATAIBO Y SU LENGUA

### 1.1. Distribución geográfica

El pueblo kakataibo (ver anexo 1 y 2) es una etnia de la Amazonía peruana que se asienta en distintas comunidades nativas a lo largo de los ríos Aguaytía, Shamboyacu, San Alejandro y Pisqui en las provincias de Puerto Inca en Huánuco y Padre Abad en Ucayali (Zariquiey, 2011a, 2013), tal como se aprecia en la figura n.º 1.

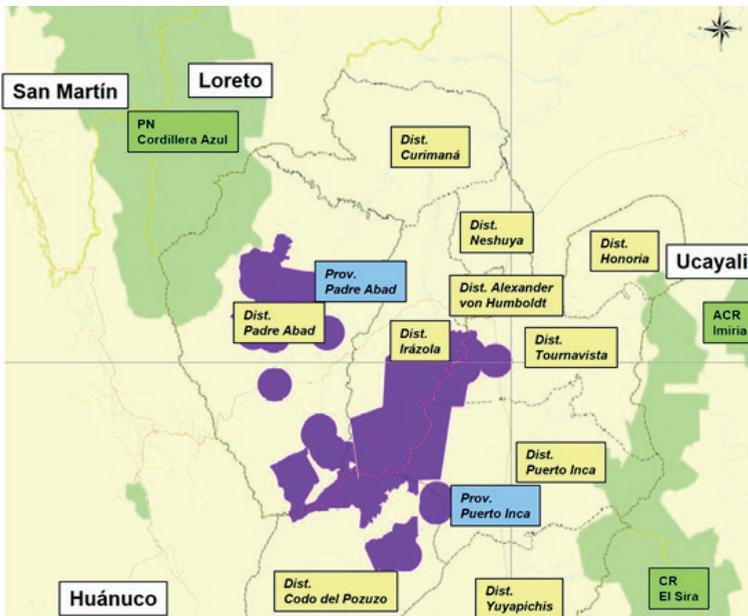


Figura n.º 1. Localización de las comunidades kakataibo (color morado) en las provincias de Puerto Inca en Huánuco y Padre Abad en Ucayali. Fuente: Base de Datos Oficial de Pueblos Indígenas u Originarios, 2018



Este pueblo es conocido también por otras denominaciones, tales como *cashibo*, *cacataibo* y *uni*. No se conoce con exactitud el número total de miembros de esta etnia, sin embargo, el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI), en el 2007, según el censo de comunidades indígenas de aquel año, señala que este número es de 1879 personas. Extraoficialmente, la Federación Nativa de Comunidades Cacataibo<sup>1</sup> (FENACOCA), que es la organización política del pueblo kakataibo, indica que los miembros de la comunidad podrían sumar los 3500 (Zariquiey, 2013, p. 162).

## 1.2. La lengua kakataibo y su clasificación dialectal

La Amazonía peruana cuenta con la variedad más amplia de lenguas nativas que, según el Documento Nacional de Lenguas Originarias del Perú publicado por el Ministerio de Educación del Perú, suman 44, las cuales corresponden a una población de 298 075 hablantes. Asimismo, dicho documento propone la agrupación de las lenguas nativas en 17 familias lingüísticas.

La lengua kakataibo pertenece a la familia lingüística pano. Ha habido varios sistemas de clasificación de las diferentes variedades o dialectos de este idioma. El lingüista Roberto Zariquiey, de la Pontificia Universidad Católica del Perú, contrasta las denominaciones dadas en la literatura para la descripción de los dialectos kakataibo, las cuales van de una nomenclatura etnográfica (Tessmann, 1930; Wistrand, 1969, 1998) a una topográfica. Precisamente, este planteamiento es una clasificación dialectal que se basa en la sistematización de correspondencias fonológicas entre los dialectos del kakataibo, los cuales denomina de acuerdo a la región geográfica en la cual se ubican.

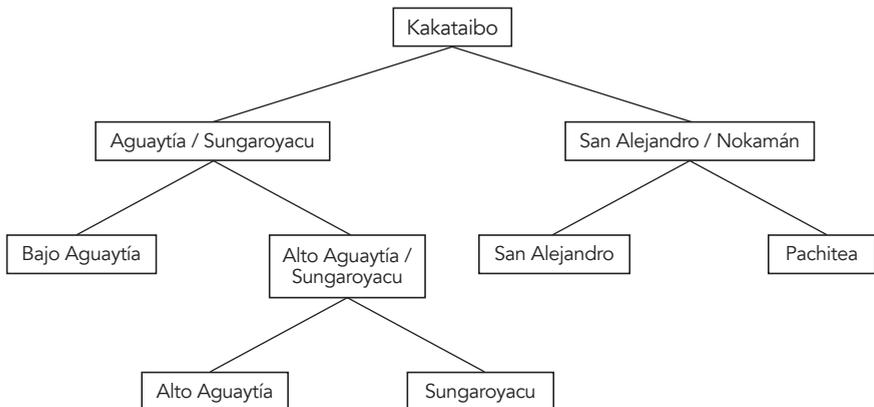


Figura n.º 2. Clasificación dialectal del idioma kakataibo. Fuente: reelaboración de Zariquiey (2011, p. 9)

<sup>1</sup> La práctica actual es la de escribir el vocablo kakataibo con la consonante *k*, tal como se puede apreciar en la Base de Datos Oficial de Pueblos Indígenas u Originarios (BDPI) del Ministerio de Cultura del Perú.

Así, Zariquiey (2011, p. 9) agrupa los dialectos en dos ramas primarias, cuyo resumen se encuentra en la figura n.º 2.

La primera rama corresponde a los ríos Aguaytía y Sungaroyacu, la cual se subdivide en (1) el dialecto de Bajo Aguaytía y el grupo Alto Aguaytía/Sungaroyacu; luego, este último se ramifica en los dialectos de (2) Alto Aguaytía y (3) Sungaroyacu. La segunda rama, la del río San Alejandro, agrupa una variedad desaparecida, pero con la cual guarda estrecha relación, la llamada variedad nokamán hablada en el río Pachitea; así, en esta segunda rama encontramos (4) los dialectos de San Alejandro y (5) el dialecto extinto de Pachitea o nokamán.

Zariquiey (2011, p. 10) propone además estudiar la dialectología de la lengua kakataibo desde tres niveles: el fonológico, el léxico y el morfosintáctico.

**A nivel fonológico.** En relación con los sonidos que conforman los dialectos kakataibo, Zariquiey analiza en primera instancia, de manera detallada, las correspondencias fonológicas entre los cuatro dialectos que son altamente sistemáticas. También reconoce que ya “Wistrand (1969, p. 148) ofrece algunas correspondencias fonológicas entre los distintos dialectos cashibo-cacataibo... pero [él] presenta por primera vez un número considerable de ejemplos para tales correspondencias” (2011, p. 10). Tomemos como ejemplo los pares de fonemas<sup>2</sup> /ɲ/-/j/ y /s/-/z/. Así, en los dialectos de San Alejandro o Bajo Aguaytía el fonema /ɲ/ se corresponde con el fonema /j/ de los dialectos del Alto Aguaytía y Sungaroyacu. De igual modo, el fonema /s/, presente en los dialectos de Bajo Aguaytía, Alto Aguaytía y Sungaroyacu, se corresponde con el fonema /z/ del dialecto de San Alejandro. Véase un ejemplo en las palabras *viento* y *pájaro* en la figura n.º 3.



|               | Bajo Aguaytía | Alto Aguaytía | Sungaroyacu | San Alejandro |
|---------------|---------------|---------------|-------------|---------------|
| <i>viento</i> | /ˈsuɲu/       | /ˈsuju/       | /ˈsuju/     | /ˈzuɲu/       |
| <i>pájaro</i> | /ɲiˈsa/       | /ɲiˈsa/       | /ɲiˈsa/     | /ziˈza/       |

Figura n.º 3. Correspondencia fonológica entre los cuatro subdialectos kakataibo.  
Fuente: reelaboración de Zariquiey (2013, p. 166)

Una tabla comparativa completa con las isoglosas fonológicas de los diversos dialectos y subdialectos de la lengua kakataibo se encuentra en los anexos (ver anexo 3, tabla 2).

<sup>2</sup> Para la escritura de estos fonemas se emplean en el presente trabajo los símbolos propuestos por el Alfabeto Fonético Internacional. Véase en el anexo 3, tabla 1, los sonidos que conforman tanto el inventario fonético de los dialectos kakataibo, así como una pronunciación aproximada de los mismos en lenguaje convencional.

**A nivel léxico.** En relación con el vocabulario, el dialecto más divergente es el de San Alejandro según los datos utilizados por Zariquiey (2011). Véase un ejemplo en los vocablos correspondientes a los sustantivos *cabeza humana* y *tortuga fluvial* en la figura n.º 4.

|                            | Bajo<br>Aguaytía | Alto<br>Aguaytía | Sungaroyacu | San<br>Alejandro |
|----------------------------|------------------|------------------|-------------|------------------|
| <i>cabeza<br/>humana</i>   | /maʃ'ka/         | /maʃ'ka/         | /maʃ'ka/    | /ma'puzo/        |
| <i>tortuga<br/>fluvial</i> | /ʃa'ion/         | /ʃa'ion/         | /ʃa'ion/    | /ka'uri/         |

Figura n.º 4. Diferencia léxica entre los cuatro subdialectos kakataibo. Fuente: reelaboración de Zariquiey (2011, p. 22)

**A nivel morfosintáctico.** En cuanto a la estructura interna de las palabras y la forma en que se combinan y relacionan, hay variedad dialectal en tres rasgos: pronombres personales, construcciones interrogativas y alineamientos de caso. Tomemos como ejemplo el primer rasgo. Mientras que para el dialecto de San Alejandro las formas para segunda y tercera persona plural son únicamente /'mikama/ y /'akama/, los otros tres dialectos cuentan además con las formas /'mitsu/ y /'atu/ respectivamente. Estas dos últimas formas tienen el sentido adicional de segunda persona dual y tercera persona paucal<sup>3</sup>.

Es así como la clasificación de las diferentes variedades dialectales de la lengua kakataibo ha sido abordada desde un enfoque tripartito.

## 2. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

### 2.1. Antecedentes

El antropólogo y músico Rafael José de Menezes Bastos (2007) presenta un estado de la cuestión respecto a los estudios etnomusicológicos en las sociedades indígenas en las tierras bajas de América del Sur, que comprende una vasta área geográfica poblada por un sinnúmero de etnias. El investigador cuestiona que esta región no ha recibido la misma atención que otras regiones del mundo en cuanto a investigación etnomusicológica; sin embargo, indica que, tomando como referencia a Brasil, ha notado un incremento en las publicaciones de literatura sobre el tema y en otras áreas del conocimiento que encuentran interés en la música.

<sup>3</sup> La segunda persona dual se emplea cuando un pronombre se refiere exclusivamente a dos entidades con las cuales se habla, es decir, *ustedes dos*. La tercera persona paucal indica el uso de un pronombre para referirse a un pequeño número de personas, es decir, *pocos de ellos*.

Contrastando las palabras de De Menezes en relación con la literatura publicada sobre el pueblo kakataibo, podemos afirmar que solo se ha encontrado un reducido número de publicaciones y grabaciones de dominio público que tratan sobre la documentación de la música y de algunos aspectos de su práctica musical, tales como ritos de iniciación, cantos chamanísticos y de guerra, entre otros. Sin embargo, cabe mencionar que sí hay abundante literatura sobre investigaciones relacionadas con la gramática, el léxico, las costumbres y las narraciones, tal como se puede apreciar en el catálogo en línea combinado de Open Language Archives referente a la lengua kakataibo.

Los primeros vestigios de documentación sobre la música y la práctica musical en el Perú son los que se encuentran en el *Códice Trujillo del Perú*, obra de nueve tomos enviada al rey Carlos IV de España por Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, quien, en su calidad de obispo de la diócesis de Trujillo, emprendió una visita prolongada por los confines de la misma entre los años 1782 y 1785; allí realizó funciones eclesiásticas y administrativas, y, especialmente, tomó nota de la vida cotidiana de los pobladores de su diócesis. Es así que en su *Códice Trujillo del Perú*, Martínez Compañón plasmó muestras de la oralidad de la música tradicional de la época y de diversas prácticas musicales en acuarelas con partituras e imágenes, las cuales forman parte del tomo II de dicho código. Martínez Compañón transcribe 20 piezas musicales para ser cantadas con acompañamiento o solo instrumentales. La transcripción, hecha en notación musical occidental, constituye un primer acercamiento metodológico al análisis de las mismas. Las piezas están escritas en pentagrama, ya sea en clave de sol, do o fa; se emplean armadura, indicador de compás, indicador de tempo, texto (según sea el caso) y se adjuntan títulos basados en el género de las piezas y su procedencia. Dos de estas piezas musicales fueron tomadas de la zona de Chachapoyas, un área que abarca parte de las regiones naturales de la sierra y la selva del Perú.

En cuanto a la documentación de la música y de la práctica musical de las sociedades indígenas en el Perú, destaca *La música de los incas y sus supervivencias*, estudio pionero de los esposos Raoul y Marguerite D'Harcourt, de quienes el etnomusicólogo Julio Mendivil (2014, p. 14) indica que:

[los D'Harcourt] incluían tanto el trabajo de campo realizado en los Andes, como el análisis detallado de las crónicas de Indias, así como de la iconografía prehispánica y de los instrumentos musicales conservados en colecciones privadas y en museos...[ofreciendo] un estudio histórico y [acercándose] claramente a una versión musical de lo que se ha llamado etnografía total.

Los esposos D'Harcourt proponen una variada gama de pentafonías para sistematizar la música que recopilaron a lo largo de los territorios del antiguo imperio incaico; incluyen en su análisis musicológico una transcripción en notación musical occidental tanto de los cantos grabados por ellos mismos como por terceros, los cuales agrupan de acuerdo a su práctica musical.



Este es un primer acercamiento metodológico profundo en cuanto a la documentación de la música y de la práctica musical tribal en el Perú. En la propuesta de los D'Harcourt, encontramos dos transcripciones de etnias amazónicas que ellos reproducen de otros investigadores: una tomada de las tribus salvajes del Río Napo en Ecuador y la otra tomada de la tribu maberano en la región norte del Río Madre de Dios en Perú.

Otra obra pionera, pero de publicación póstuma, es *Música inkaika. Sus leyes y su evolución histórica* del musicólogo cusqueño Policarpo Caballero (1988), quien dedica dos capítulos de su libro a la música selvática, con la cual hace referencia a la música e instrumentos musicales de las tribus con las que pudo entrar en contacto “en [una] excursión musicológica que [realizada] entre los años 1949 y 1950 por las selvas del Oriente Peruano, el Oeste del Brasil, el Norte Boliviano y el Sudoeste Colombiano” (p. 317). En esos capítulos hace un resumen de ciertas danzas, ritos, festividades y mitos de un número de etnias, entre ellas, shipibos, cashinahua, shafra, cocama, omagua, ocaima, orejones, bora, huitoto, chankas y machiguengas. En su obra, Caballero propone distintos sistemas musicales, desde la monofonía hasta la escala de diez notas. Menciona brevemente que los cantos de los huitoto hacen uso de la monofonía (p. 94). Asumimos que la falta de transcripción en notación musical, a diferencia de la música de las zonas altoandinas, la cual sí está documentada, se debe a la pérdida de “todos los cuadernos de música selvática anotada... y cuadernos de apuntes y otros datos valiosos” (p. 343) luego del percance que sufrieron al enfrentar a la tribu de los mayorunas.

Luego de los trabajos pioneros mencionados, hay estudios nacionales reconocidos que han tratado de dar un panorama global sobre la música en el Perú. Publicaciones tales como *Informe sobre la música en el Perú* de Enrique Pinilla, *Instrumentos musicales tradicionales de varios grupos de la selva peruana* del Instituto Lingüístico de Verano, *Panorama de la música tradicional del Perú* de Rodolfo Holzmann y el *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* del Instituto Nacional de Cultura ya trazaban un conocimiento sobre las distintas etnias de la Amazonía.

Holzmann (1966), gracias a la colaboración del Instituto Lingüístico de Verano, realiza la transcripción musical de ciertos cantos de las etnias shipibo, piro y colina asentadas en el departamento de Loreto; brinda el texto original de la canción junto con una traducción al español en la medida en que esta se hallaba disponible. Sin embargo, en ninguno de estos se hace mención a los cantos kakataibo. En *Instrumentos musicales tradicionales de varios grupos de la selva peruana* (Sparing-Chavez et al., 1976), por cada instrumento catalogado de diecinueve grupos étnicos, hacen un listado de las características de cada instrumento musical, técnica de ejecución, si es solista o se toca en grupo, lugar de fabricación, géneros musicales relacionados con el instrumento, entre otros. Cuando se buscan los instrumentos usados por los kakataibo, la encargada de recoger los datos especifica de manera anecdótica que “me parece que los cashibos

no tienen ningún instrumento nativo” (p. 40). Por otro lado, encontramos que, en *Informe sobre la música en el Perú*, Pinilla (1980) ofrece un análisis de algunos de los cantos de las etnias amazónicas —entre ellos, los culinas, los shipibos, los aguarunas, los campas y los piro— basado en algunas de las escalas musicales propuestas por los D’Harcourt y en sus propias impresiones. Aquí brevemente se refiere al canto de los kakataibo indicando que en ellos “[ha] escuchado notables imitaciones vocales de los animales selváticos” (p. 384). En el *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* (Instituto Nacional de Cultura, pp. 446, 496), se menciona a la etnia cashibo-cacataibo al indicar los instrumentos musicales que suelen usar, tales como el arco musical de boca o la flauta doble.

En cuanto a documentos sonoros en lenguas nativas hay un reducido número de álbumes que recogen los cantos de algunos de los grupos étnicos de la Amazonía peruana. El Conservatorio Nacional de Música publicó el CD *Cantos e instrumentos aguarunas* en el 2003, el cual está basado en recopilaciones y grabaciones en terreno que el musicólogo César Bolaños recogió en 1975. En el 2006, el Colectivo Aents publicó el CD sobre cantos de la etnia awajún titulado *Awajun Nampag*. También sobre cantos en lengua awajún, se publicó el CD *Musique des Awajún et des Wampis. Amazonie, vallé de Cenepa* en el 2009, álbum editado por IWGIA y Nouvelle Planète en Lausana, Suiza. En el 2012, la comunidad nativa queros-wachiperi, con la ayuda de la etnomusicóloga Holly Wissler, publicó un CD titulado *Cantos Wachiperi Comunidad Nativa de Queros* con cantos recopilados entre 1964 y 1965 por la antropóloga Patricia J. Lyon y entre 2010 y 2011 por Wissler. Finalmente, a cargo de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco del Ministerio de Cultura, se publicó en el 2013 un CD sobre cantos de la etnia wachiperi titulado *Cantos Wachiperi*.

## 2.2. Documentación de los cantos kakataibo

La documentación de los cantos kakataibo se da a través de dos géneros de documentos: los escritos y los sonoros.

Los documentos escritos existentes han tratado mayoritariamente los cantos kakataibo de manera indirecta, ya que la música ha sido tomada solo como una parte de la descripción. Se ha puesto, por tanto, un mayor énfasis en los textos<sup>4</sup> de los cantos situados en el contexto de la música, y se ha tenido como resultado diversos análisis de aspectos lingüísticos como la métrica empleada en el texto y el uso de recursos estilísticos como la repetición y el paralelismo. Por tal razón, es reducido el número de publicaciones que tratan de manera directa los cantos kakataibo.

Por otro lado, los documentos sonoros existentes corresponden a las grabaciones realizadas en campo por los investigadores. Muchos de estos

---

4 Se emplea en este estado de la cuestión el término texto para referirse a lo literario de las canciones kakataibo.

registros sonoros se encuentran en posesión de los investigadores mismos o de las instituciones para las cuales laboraron; solo un reducido número está a libre disposición del público.

### 2.3. Documentos escritos

En el presente trabajo de investigación se llama documentos escritos a todos aquellos artículos académicos que abordan los cantos kakataibo. Sin embargo, no se analizará aquí la literatura que, aunque tomara los cantos kakataibo como fuente de investigación, presenta un enfoque distinto al musicológico o etnomusicológico.

Así, los tres artículos *Music and Song Texts of Amazonian Indians*, *La poesía de las canciones cashibo* y *Cashibo Song Poetry* de la investigadora estadounidense Lila Wistrand y el libro *Die Lieder der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung in Ucayali-Tal, Westamazonien* del musicólogo austriaco Bernd Brabec de Mori constituyen, hasta la publicación de la presente investigación, los documentos escritos que conducen un enfoque musicológico o etnomusicológico sobre los cantos kakataibo y que serán analizados en el presente estado de la cuestión.

### Un modelo para el reporte de la música de grupos tribales

En 1969 la lingüista y antropóloga Lila Wistrand-Robinson publicó el artículo *Music and Song Texts of Amazonian Indians*, cuyo primer objetivo es el de hacer una crítica de los materiales que hasta ese entonces se habían publicado sobre las etnias de la Amazonía. Ella afirma que esos materiales son meras etnografías regionales de carácter general o que dichas publicaciones relatan las impresiones del visitante a estas tierras, cuyas descripciones son muchas veces incompletas y cargadas de prejuicio; por tanto, que se contaba con escaso material de validez académico para obtener información sobre la música tribal de la región. Ella continúa con la crítica de cómo la visión evolucionista decimonónica hacia los pueblos tribales influyó en los trabajos de registro de las canciones tribales y de cómo aquellos exploradores, etnógrafos y misioneros que llegaron a la Amazonía, al no conocer exhaustivamente ni la lengua ni las prácticas culturales de los habitantes de la región, no pudieron tener un juicio apropiado sobre su manera de pensar y su motivación ni construir un marco teórico apropiado para estudiar la música de estos pueblos amazónicos.

Frente a esta falta de rigurosidad académica, la investigadora ofrece un modelo para la documentación de la música y de la práctica musical de grupos tribales, y propone que toda documentación musical conste de lo siguiente:

- *Background* etnológico
- Transcripción musical en notación convencional

- Textos en la lengua nativa que han sido analizados lingüísticamente en profundidad
- Traducciones literales y libres de los textos en una lengua occidental de importancia

Asimismo, la investigadora enfatiza que la música debe ser analizada por un etnomusicólogo y debe incluir los siguientes parámetros:

- Tempo
- Métrica
- Ritmo
- Sistema de escala musical
- Entonación
- Melodía

Bajo estos lineamientos, la investigadora hace un resumen de la documentación de la música y de la práctica musical que se había publicado hasta el momento. De este modo, ella encuentra que todos estos trabajos previos contenían “poco material para satisfacer las demandas de un investigador profesional” (Wistrand, 1969, p. 70): unas publicaciones contenían anotaciones sobre música y danza de algunos pueblos; otras contenían transcripciones musicales de canciones, pero no la traducción del texto de esas canciones; y otras sí tenían los textos en lengua nativa junto con notación musical y grabaciones.

El segundo objetivo de la investigadora es el de enfocarse en ciertas regiones amazónicas, las correspondientes a Ecuador, Perú y Bolivia, por medio de un estudio regional que esté basado en investigación precisa y amplia de la música y de los textos de canciones de ciertos pueblos tribales. Este constituye el primer artículo en la literatura que hace mención sobre la documentación de la música y de la práctica musical de los cantos del pueblo kakataibo. Sin embargo, y muy a pesar de haber propuesto su propio marco teórico, la autora no logra darnos un panorama detallado sobre la documentación de la música y de la práctica musical de los cantos kakataibo. La mención que se hace a continuación es para ejemplificar ciertos puntos de su propuesta.

Este estudio puede ser visto desde dos dimensiones: la etnomusicológica y la lingüística. Es en la primera dimensión en la que se asienta la documentación de la música y la práctica musical de los pueblos tribales.

En cuanto a la descripción de los rasgos de la música kakataibo, la investigadora señala las siguientes características:

- *Escala musical*: Las canciones o cantos kakataibo se desenvuelven generalmente sobre dos o tres notas definidas, muchas veces sobre una sola nota musical, en la cual se aprecian variaciones de cuarto de tono o microtonales. Debido al reducido número de notas, como



se ha indicado, resulta imposible dar una organización en la escala musical según la usanza en la música occidental.

- *Entonación*: La entonación y calidad de la voz del cantante indígena varía de acuerdo a su estado de ánimo. A veces, las voces masculinas cantan con falsete.
- *Melodía*: El tipo de melodía que ocurre más frecuentemente es el de dos notas musicales con uso ocasional de *glissandos*. Puede sentirse monotonía en la composición melódica; sin embargo, las variaciones son ligeras y sutiles, las cuales se pueden apreciar en el uso de vibrato gutural, al cual ella llama de trémolo, o *glissandos*. Muchos tipos de cantos, como el final de un canto histórico, incluyen silbidos.

En cuanto a la práctica musical, que se corresponde con el trasfondo etnológico de su marco teórico, la autora agrupa un cierto número de canciones de acuerdo a su uso:

- Ritos de iniciación/paso, como la canción para la fiesta de la circuncisión femenina, que el pueblo conibo afirma haber aprendido de los kakataibo.
- Canciones de funeral
- Cantos de guerra
- Cantos chamanísticos, como el <xuúncati>, los cuales son usados para evitar que caiga el rayo, para que el día aclare, para que el maíz brote bien, para evitar ser mordido por una serpiente, para asegurar éxito en la caza, para protegerse contra las enfermedades, entre otros.
- Canciones religiosas o históricas, como la canción al dios del rayo.

En la segunda dimensión, la dimensión lingüística, la autora registra recursos estilísticos en los textos de las canciones kakataibo, como la repetición, y dentro de esta el paralelismo<sup>5</sup>.

En el artículo en mención, la investigadora presenta un panorama general del análisis de la música de los indígenas de la Amazonía usando ejemplos de nueve etnias de esta región, y para ello propone un marco teórico. Sin embargo, la descripción de la música de los pueblos escogidos no llega a ser abordada en su totalidad. Algunos aspectos omitidos son la transcripción musical de los cantos mencionados o las características métricas de los mismos.

### **Una clasificación de la práctica musical de los cantos kakataibo y la métrica en la poesía de los cantos kakataibo**

En 1976 el Instituto Lingüístico de Verano publicó otro artículo relacionado a las canciones kakataibo de la investigadora Lila Wistrand, *La poesía de*

<sup>5</sup> Repetición se refiere a un grupo de figuras retóricas que emplea la repetición de palabras o de otros recursos expresivos. Paralelismo es la repetición de la misma estructura oracional con leves variaciones.

*las canciones cashibo*, el cual fue escrito originalmente en inglés en 1970 y cuyo objetivo es el de ser “un estudio inicial de las clases de cantos que se encuentran en la cultura cashibo, sus finalidades dentro de las estructuras sociales, y las técnicas (o mecanismos) con que se desenvuelve su poesía” (Wistrand, 1976, p. 1). En este nuevo artículo Wistrand abarca dos dimensiones: etnológica y lingüística.

La autora indica que los cantos y canciones kakataibo son usados en la vida diaria y en ceremonias religiosas. Así, los cantos desempeñaban un papel importante en el aprendizaje de las costumbres y normas sociales del pueblo al ser usados por los jóvenes al atravesar diversos ritos de iniciación. En el aspecto religioso, los cantos eran usados para adorar a sus dioses, semidioses y antepasados para obtener favores de ellos y augurar el éxito en sus contiendas y otras lides.

En la dimensión etnológica, lo que hace que aquel trabajo cobre vital importancia en la comprensión de la práctica musical de los kakataibo es que la autora proponga una tipificación de los cantos, los cuales agrupa en ocho categorías según el género del intérprete, de este modo, hay cantos y canciones de hombres, de mujeres y los realizados por ambos géneros. (Véase anexo 3, tabla 3).

Wistrand (1976) propone que cada canto o canción cumpla una función específica en el pueblo kakataibo, y lo resume de la siguiente manera:

Las canciones de los hombres y de las mujeres juegan un papel importante en la vida psicológica y religiosa de la gente. Sirven como válvula de escape emocional, ya sea para el amor, temor, cólera, odio, culto, tristeza o quebranto. Puede considerarse como ritual, puesto que en algunos casos son de tipo obsesivo repetitivo. Son empleadas en rezos y alabanza, en propiciación y petición, a nivel personal o de grupo. Los cantos también ejercen presión sobre individuos que se desvían de las normas culturales, especialmente cuando las emplean las mujeres en guerras psicológicas contra los hombres, haciéndolos dejar la aldea en cacerías o visitas a otras aldeas diciendo: —Las mujeres están cantando acerca de mí y no lo puedo soportar. Las mujeres con frecuencia cantan canciones de burla contra otras mujeres, empleando un tono colérico, y metáforas sarcásticas o pintorescas. Las canciones sirven como una manera de reafirmar las creencias, la conducta y los rituales a fin de mantener la identidad tribal frente a la invasión de la cultura mestiza... Los rituales diarios de cacería, pesca, sembrío o cosecha de frutas tienen sus canciones apropiadas. (pp. 12-13)

En la dimensión lingüística, ya había expuesto la investigadora, en su artículo previo, que las melodías de las canciones y cantos kakataibo se componen de dos notas o de una sola nota con variedad de microtonos, es por ello que estos cantos son tratados como “forma poética rítmica” (Wistrand, 1976, p. 1). Así, ella utiliza el texto de los cantos y canciones kakataibo como poesía, y propone un análisis de “las características métricas de las canciones kakataibo” (Prieto, 2015, p. 23), describiendo lo siguiente:



[...] la forma poética consiste en octágonos yámbicos y trocaicos, en medio metro o metro corto, con tres acentos primarios por hemistiquio y con vocales largas en los últimos dos dímetros. De vez en cuando hay una línea sin encabezamiento. El acento métrico y acento gramatical son más o menos similares, pero no son equivalentes puesto que las secuencias tonales del habla normal se cambian para armonizar con el sistema de los metros. (Wistrand, 1976, pp. 14-15)

El siguiente canto ejemplifica lo propuesto por la investigadora (Wistrand, 1976, p. 15) en donde el acento principal de la forma conversacional normal está subrayado.

| Forma poética                      | Traducción literal      |
|------------------------------------|-------------------------|
| 1) <u>Ëë--në</u> me-én ca-ná...    | Esta tierra-en yo       |
| 2) <u>Ëë--në</u> ba-cán ca-ná...   | Este río-en yo          |
| 3) Cá-na hí-bu-á-an...             | Yo bajé                 |
| Forma hablada:                     |                         |
| 4) <u>Ëënë</u> méenu cána híbuan.  | Esta tierra- en yo bajé |
| 5) <u>Ëënë</u> bácanu cána híbuan. | Este río-en yo bajé     |

De igual modo, la investigadora analiza una serie de recursos estilísticos que son notables en las canciones kakataibo (Wistrand, 1976, pp. 16-17):

- El empleo de una palabra nueva en lugar de una palabra que se encuentra en la línea precedente con el objetivo de añadir información nueva y ampliar la dada en la línea anterior.
- El uso de coplas abiertas y cerradas, en donde la última sílaba o morfema de la primera línea se repite con sufijos en la segunda línea de la copla.
- El uso de sílabas sin sentido para llenar un metro.
- El uso de repetición y paralelismo.

Finalmente, incluye en este artículo una serie de "textos poéticos de algunos ejemplos de cantos de hombres y mujeres con traducciones literales y libres, en donde se incluye algo de material de fondo sobre algunos de los textos" (Wistrand, 1976, p. 17). Estos cantos son analizados lingüísticamente en cuanto a sus características métricas y el uso de recursos estilísticos

En el artículo en mención, la investigadora no aborda el aspecto musical, antes se aboca a crear un inventario de la práctica musical de los cantos kakataibo. Esto nos permite ver la complejidad de la cultura y la sociedad kakataibo, y la función de la música en las mismas. El segundo aporte de importancia es el análisis de la métrica de los cantos, los cuales, siendo tomados como poesía, constituyen una fuente inagotable de material lingüístico.

## Una primera transcripción musical de un canto kakataibo

En 1975 la investigadora Lila Wistrand publicó el artículo *Cashibo Song Poetry*. Este artículo, siendo idéntico en contenido al anterior, tiene de igual modo los mismos objetivos. Sin embargo, se diferencia del anterior, ya que se incluyen nuevos datos sobre la práctica musical y la música de los cantos kakataibo.

A nivel de práctica musical, la autora identifica que los cantos habían sido de tipo responsorial en los ritos llevados a cabo por los hombres, pero que, debido a la discontinuación de los ritos de iniciación por el contacto con la civilización occidental, este tipo responsorial cesó. Esto trajo consigo que los cantos se vuelvan monofónicos y de tipo individual o de tipo contrapuntístico entre dos personas.

En el aspecto propiamente musical, la investigadora observa que el canto es realizado generalmente a *cappella*, a excepción de la ocasión de la celebración del Festival del Tapir en el cual el canto es acompañado de tambores. El Festival del Tapir es un tipo de festividad de la cosecha cuyo punto culminante es el sacrificio de un tapir. Al no haber instrumentos musicales para acompañar el canto, es el mismo individuo el que establece y mantiene su propio tempo, basado en los patrones que aprendió, y en su propia voluntad.

En este ámbito musical, se incluye por primera vez una serie de transcripciones de cantos de hombres. En estos ejemplos se aprecia lo que la investigadora ya había informado en cuanto a la monotonía o al uso de dos notas en las melodías de los cantos. Utilizando el modelo que presentó en su primera publicación, los ejemplos constan de notación musical, de melodía, de tempo y de ritmo. La autora informa que, en el caso de tratarse de melodías sobre una sola nota, estas presentan *glissando* en la mayoría de los casos y que las melodías tienden a ubicarse entre las notas fa y la, ya sea en clave de fa o de sol; además presentan variaciones de cuarto de tono o microtonos. Véanse las figuras n.º 5 y n.º 6 a modo de ejemplo.



Figura n.º 5. Canto de hombre no bana. Fuente: Wistrand (1975, p. 140).

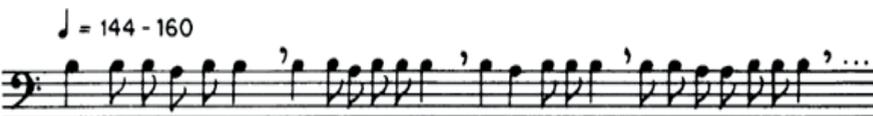


Figura n.º 6. Canto de hombre no especificado. Fuente: Wistrand (1975, p. 140).



El hecho de contar con la transcripción de un pequeño número de cantos kakataibo es de gran valor para la documentación de estos. Las descripciones que se dan de ellos no son meramente teóricas, sino que son de gran utilidad para la preservación de la cultura sonora de un pueblo, sin dejar de considerar que las transcripciones siempre representan un determinado punto de vista.

### **La primera documentación plena de la música de los cantos kakataibo**

En el 2015, el musicólogo Bernd Brabec de Mori publicó el libro *Die Lieder der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung in Ucayali-Tal, Westamazonien*, cuyo objetivo general es el de “proveer una documentación de la praxis musical hasta ahora inexistente en la literatura científica y otorgar una colección de grabaciones accesible a los indígenas” (Brabec, 2015, p. 11) que habitan en el valle del río Ucayali. Este libro consta de un DVD en donde se encuentra el registro sonoro de los cantos descritos en el texto, así como material audiovisual de las danzas de la región en cuestión.

La obra de Brabec se encuadra en la dimensión etnomusicológica, y para su investigación propone una metodología de la investigación de campo en la que se sintetizan “métodos etnográficos y las expectativas y propuestas de los mismos indígenas” (Brabec, 2015), los cuales confluyen en el propósito principal, el cual:

[...] consiste en explicar algunos procesos y conceptos históricos, sociales y ontológicos, contextualizados dentro de la praxis musical, siguiendo la *musical anthropology* propuesta por Anthony Seeger. La epistemología del autor se inspira en el concepto de la *estética de la convivencia* de Overing y Passes, el *perspectivismo indígena* de Viveiros de Castro y el *acercamiento ontológico* a estructuras sociales de Philippe Descola y otros. (p. 11)

En cuanto a la documentación de la práctica musical, al igual que Wistrand (1975), Brabec agrupa los cantos kakataibo en ocho categorías. Él reconoce que el trabajo de clasificación propuesto por Wistrand facilita el proceso para entender un corpus enorme de canciones registradas. Sin embargo, la clasificación que él propone no coincide plenamente con la de Wistrand, ya que, al momento de recolectar los datos, no pudo identificar algunos de ellos, tales como los cantos <bana męcëti>, <bana biruti> y <xuuncati>. Por otro lado, pudo identificar otras variedades que Wistrand no registra, tales como los cantos <shakuati> dedicados a la caza u ofrenda del sajino y tapir, los cantos de las mujeres para la guerra y la cría del sajino, los cantos <chanin bana oti> dedicados a las leyendas o narraciones, y los cantos <non ibo rabiti> empleados como himnos evangélicos.

En cuanto a la documentación de la música de los cantos kakataibo, a pesar de que no lo menciona, es notable una semejanza en el seguimiento de las pautas establecidas por Wistrand en el primer texto citado en la presente investigación. De este modo, todos los cantos publicados por Brabec:

- Presentan un *background* etnológico,
- Poseen una transcripción musical,
- Tienen traducciones literales y libres de los textos en una lengua occidental de importancia, como el español y el alemán (ver anexo 4, tabla 1).

En la notación musical, el autor ha tenido especial cuidado en incluir o mencionar el tempo, ritmo, de ser aplicable un sistema de escala musical, melodía y entonación, pautas que coinciden nuevamente con la propuesta de Wistrand (1969). El autor propone y emplea una serie de símbolos especiales para identificar los grados de microtonalidad, representada como  $\uparrow$  o  $\downarrow$ ,  $\uparrow\uparrow$  o  $\downarrow\downarrow$ , los cuales se pueden apreciar en el fragmento de una transcripción del canto no *bana ti* en la figura n.º 7.



Figura n.º 7. Canto de hombre no bana iti, tokoriko oni. Fuente: Brabec de Mori (2015, p. 312).

En esta transcripción, los símbolos  $\uparrow$  o  $\downarrow$  indican que la nota musical es aproximadamente de 20 a 35 cents más alta o más baja y los símbolos  $\uparrow\uparrow$  o  $\downarrow\downarrow$ , que la nota musical es aproximadamente de 35 a 50 cents más alta o más baja. Una tabla detallada que contiene todos los símbolos especiales que él aplica en sus transcripciones, así como su descripción, se encuentra en el anexo 4, tabla 2.

Además, introduce junto a la notación musical el uso de sonogramas para así captar sutilezas que serían imperceptibles al oído humano. De hecho, critica a Wistrand cuando ella califica a muchas de las variedades de cantos kakataibo como “monótonas” (Brabec, 2015, p. 312). Para él los aspectos de microtonalidad o acento hacen que esos cantos no puedan ser calificados como monótonos.

Dentro de la literatura dedicada a la documentación de la música y la práctica musical de los cantos kakataibo, el trabajo de Brabec es el más exhaustivo que se haya publicado hasta el momento, el cual usa datos obtenidos y seleccionados de un determinado número de informantes.

## 2.4. Documentos sonoros

Los documentos escritos, comentados en la sección anterior, están basados en registros sonoros. Como ya se ha mencionado, el investigador Bernd Brabec de Mori adjunta a su libro un CD con los cantos descritos



en su texto, los cuales suman catorce en total y fueron grabados en las comunidades nativas de Mariscal Cáceres y Yamino en el departamento de Ucayali. En cuanto a las grabaciones utilizadas por la lingüista Lila Wistrand, suponemos que estas deben estar en posesión del Instituto Lingüístico de Verano, institución con la cual trabajó entre los años 1958 a 1964 en el Perú (Wistrand, 1975, p. 137); sin embargo, estos registros sonoros no son de dominio público. Del mismo modo, el lingüista Alejandro Prieto, en su investigación sobre la métrica de los cantos tradicionales kakataibo, consigna el haber realizado grabaciones de canciones (Prieto, 2015, p. xii), e incluye datos sobre el informante de la grabación, pero no hace esta grabación de acceso al público lector.

A pesar de esta escasez de material sonoro de libre acceso, existen dos repositorios digitales que registran grabaciones de canciones tradicionales kakataibo: el Archivo Digital de Lenguas Peruanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Endangered Language Archive at SOAS de la Universidad de Londres.

### **El Archivo Digital de Lenguas Peruanas (Pontificia Universidad Católica del Perú)**

El lingüista Roberto Zariquiey, quien trabajó la gramática de la lengua kakataibo en su tesis doctoral en La Trobe University hizo una donación de grabaciones de diverso género, como narraciones de cuentos tradicionales, listas de palabras relacionadas a la etnobiología del pueblo kakataibo, listas de palabras obtenidas por medio de un cuestionario y nueve canciones kakataibo. Estas grabaciones fueron realizadas entre los años 2010 y 2012 en la localidad de Yamino, Ucayali, y se encuentran en la sección "Pano: kakataibo" del mencionado repositorio. Las canciones son de los géneros *no bana 'iti*, *bana tupui* (o *bana tuputi*), *ño xakuati* y *mankëti*. Zariquiey incluye en la descripción de esta colección una breve exposición del contexto etnográfico de los géneros e indica el sistema de grabación, formato de audio y datos sobre los informantes de las grabaciones.

### **Endangered Language Archive at SOAS (University of London)**

El lingüista Daniel Valle, graduado de la University of Texas y quien también trabajó la gramática y estructura de información de la lengua kakataibo en su tesis doctoral, hizo una donación de grabaciones de diversa índole: narraciones, historias tradicionales, anuncios, conversaciones, narraciones vivenciales, narraciones históricas, entrevistas, listados de nombres, narraciones autobiográficas y canciones; las cuales se ubican bajo el proyecto A Documentation of Cashibo-Cacataibo of San Alejandro (Pano) with a Focus on Information Structure en el repositorio en cuestión. Estas grabaciones fueron realizadas en la comunidad nativa de Sinchi Roca, en el departamento de Ucayali en el 2012. Las canciones, 24 en total, son de distinto género y se clasifican por el tema de la narración (no por una

función específica). Por cada canción, Valle incluye el equipo de grabación utilizado y datos sobre los informantes de las grabaciones.

Sumando los cantos que están registrados en los dos repositorios antes descritos, así como los publicados en el CD adjunto al libro *Die Lieder der Richtigen Menschen*, son 48 los cantos en total que se encuentran a disposición del lector.

De esta manera, los documentos sonoros existentes sobre los cantos kakataibo, así como los documentos escritos publicados, constituyen un aporte notable a la documentación de la música y de la práctica musical del pueblo kakataibo y sus cantos.

Los cantos que se han documentado corresponden a los de los habitantes de las comunidades nativas de Mariscal Cáceres, Sinchi Roca y Yamino. Aún falta documentar los cantos de las poblaciones de Puerto Azul, Puerto Nuevo y Me Banañu en el departamento de Ucayali.

Si bien hay un total de 48 cantos que se encuentran en repositorios digitales y en un CD, este número debe incrementarse, ya que la documentación de los cantos es necesaria para preservar la riqueza musical de las propias comunidades nativas. Las grabaciones de los cantos kakataibo y su análisis musical podrían servir de base para elaborar futuros arreglos vocales o corales, engrosando el acervo musical del Perú.

## CONCLUSIONES

- La documentación de la música de los cantos kakataibo se ha realizado por medio de grabaciones en tres comunidades nativas de la región Ucayali, las cuales se encuentran compiladas en dos repositorios disponibles en línea y en un CD.
- La documentación de la práctica musical de los cantos kakataibo ha sido investigada con mayor énfasis, tal como se demuestra, en las publicaciones de Lila Wistrand, Roberto Zariquiey y Bernd Brabec de Mori.
- La clasificación de los cantos kakataibo y sus formas de uso en la sociedad kakataibo son planteadas desde una perspectiva similar por distintos autores.
- Tanto Lila Wistrand como Roberto Zariquiey y Bernd Brabec de Mori muestran cierto consenso en cuanto a la clasificación de los cantos kakataibo y el uso que tienen en la sociedad.
- La publicación de Bernd Brabec de Mori es la única publicación conocida que abarca con relativa profundidad el análisis propiamente musical de los cantos.
- Hasta el momento, el modelo para la documentación de la música propuesto por Lila Wistrand en *Music and Song Texts of Amazonian*



*Indians* es el más pertinente en cuanto al procedimiento sugerido para el análisis musical.

- Las publicaciones de investigadores peruanos sobre el análisis musical de los cantos kakataibo es inexistente.

## REFERENCIAS

- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (2015). *Trujillo del Perú. Volumen 2*. Alicante: autor. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp8685>
- Bolaños, C. (Ed.). (2000). *Cantos e instrumentos aguarunas* [CD]. Lima: Conservatorio Nacional de Música.
- Brabec, B. (2015). *Die Lieder der richtigen Menschen*. Innsbruck: Helbling.
- Caballero, P. (1988). *Música Inkaika. Sus leyes y evolución histórica*. Cusco: COSITUC.
- Colectivo Aents (Eds.). (2006). *Awajun Nampag* [CD]. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales–UNMSM.
- Comunidad Nativa Queros (Ed.). (2012). *Cantos Wachiperi, Comunidad Nativa de Queros* [CD]. s.l.:s.e.
- D’Harcourt, R. y M. (1990). *La música de los incas y sus supervivencias*. (R. Miró Quesada, Trad.). Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru.
- De Menezes, R. J. (2007). Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: Estado da arte. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 13 (2) 293-316.
- Dirección Desconcertada de Cultura de Cusco del Ministerio de Cultura (Ed.). (2013). *Cantos Wachiperi* [CD]. s.l.:s.e.
- Elar.soas.ac.uk. (2017). *Collection Cashibo-Cacataibo*. Recuperado de: <https://elar.soas.ac.uk/Collection/MPI178612>
- Holzmann, R. (1966). *Panorama de la Música Tradicional del Perú*. Lima: Casa Mozart.
- Language-archives.org. (2017). *OLAC resources in and about the Cashibo-Cacataibo language*. Recuperado de: <http://www.language-archives.org/language/cbr>
- Mendivil, J. (2014). Noticias del imperio: la visión trágica de la historia en la musicología temprana sobre la región andina y la canonización de la música incaica. *Boletín Música*, 37, 2-26.
- Perú, Instituto Nacional de Cultura (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Oficina de Música y Danza.

- Perú, Ministerio de Educación. (2013). *Documento Nacional de las Lenguas originarias del Perú*. Recuperado de: <http://www2.minedu.gob.pe/filesogecop/DNL-version%20final%20WEB.pdf>
- Prieto, A. (2015). *Métrica de los cantos tradicionales kakataibo*. (Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Lingüística Hispánica). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- Pinilla, E. (1980). *Informe sobre la música en el Perú*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- Sparing-Chavez, Young, Shanks y Leach. (1976). *Datos Etno-Lingüísticos N.o 36. Instrumentos musicales tradicionales de varios grupos de la selva peruana*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano.
- Treichler, F. y Narby, J. (Comps.). (2009). *Musique des Awajún et des Wampis. Amazonie, vallée de Cenepa* [CD]. Lausana: IWGIA – Nouvelle Planète.
- Valqui, J., Cosar, R., Jiménez, P., Ramos, L. y Suclupe, P. (2014). La documentación lingüística en la investigación de lenguas en la Amazonía peruana. *Lengua y Sociedad. Revista de lingüística teórica y aplicada*, 14(2), 62-77.
- Wistrand, L. (1969). Music and song texts of Amazonian Indians. *Ethnomusicology*, 13, 469-88.
- Wistrand, L. (1975). *Cashibo Song Poetry*. Texas: Anuario Interamericano de Investigación Musical.
- Wistrand, L. (1976). *La poesía de las canciones cashibos*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano.
- Zariquiey, R. (2011a). Aproximación dialectológica a la lengua cashibo-cacataibo (pano). *Lexis*, 35(1), 5-46.
- Zariquiey, R. (2011b). *Canciones tradicionales (kakataibo)*. Recuperado de: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/35164>
- Zariquiey, R. (2013). Del <Kaschibo> de Tessmann al cashibo-cacataibo contemporáneo: algunas notas para la comprensión de la historia lingüística de un pueblo pano. *Revista Brasileira de Lingüística Antropológica*, 5(1), 159-192.



## ANEXOS



Anexo 1. Jóvenes y niños kakataibo de la comunidad nativa de Yamino, Padre Abad, Ucayali, vistiendo trajes típicos. Fuente: fotografía Gabriela Tello, 2015.



Anexo 2. Niños kakataibo de la comunidad nativa de Yamino, Padre Abad, Ucayali, danzando alrededor del fuego. Fuente: fotografía Gabriela Tello, 2015.

**Anexo 3.**

| Representación fonética | Lenguaje convencional  |
|-------------------------|--|
| /p/                     | Como en la <i>p</i> de <i>papá</i>   |
| /t/                     | Como en la <i>t</i> de <i>tocar</i>  |
| /k/                     | Como en la <i>c</i> de <i>coco</i>   |
| /kʷ/                    | Como en la combinación <i>cu</i> de <i>cual</i>  |
| /ʔ/                     | Como el sonido que aparece entre las gesticulaciones <i>uh</i> y <i>oh</i> en la expresión en inglés <i>Uh oh!</i> |
| /m/                     | Como en la <i>m</i> en <i>mamá</i>   |
| /n/                     | Como en la <i>n</i> en <i>nene</i>   |
| /ɲ/                     | Como en la <i>ñ</i> de <i>ñaño</i>   |
| /r/                     | Como en la <i>r</i> de <i>caro</i>   |
| /t͡s/                   | Como en la <i>z</i> en italiano en <i>pizza</i>  |
| /t͡ʃ/                   | Como en la <i>ch</i> de <i>chicho</i>  |
| /β/                     | Como en la <i>b</i> de <i>abuelo</i>   |
| /s/                     | Como en la <i>s</i> de <i>sapo</i>   |
| /ʃ/                     | Como en la <i>sh</i> de <i>Áncash</i>  |
| /ʂ/                     | Como en la <i>sh</i> de <i>Áncash</i> pero con la punta de la lengua en dirección al paladar duro                  |
| /i/                     | Como en la <i>i</i> de <i>hilo</i>   |
| /e/                     | Como en la <i>e</i> de <i>enano</i>  |
| /ɨ/                     | Como en la <i>a</i> de <i>capa</i> pero con la boca casi cerrada   |
| /a/                     | Como en la <i>a</i> de <i>capa</i>   |
| /u/                     | Como en la <i>u</i> de <i>puro</i>   |
| /o/                     | Como en la <i>o</i> de <i>corto</i>  |
| /j/                     | Como en la <i>i</i> de <i>piano</i>  |
| /w/                     | Como en la <i>u</i> de <i>huevo</i>  |

Tabla 1. Inventario fonético de la lengua kakataibo y su equivalencia en la fonética castellana. Fuente: elaboración propia (2017).



| Isoglosa                          | Bajo Aguaytia                  | Alto Aguaytia                             | Sungaroyacu                    | San Alejandro                     |
|-----------------------------------|--------------------------------|---|--------------------------------|-----------------------------------|
| /p/ = /j/                         | /p/ (/súpu/ 'viento')          | /j/ (/súju/ 'viento')                     | /j/ (/súju/ 'viento')          | /p/ (/zúpu/ 'viento')             |
| /s/ = /z/                         | /s/ (/ʔisá/ 'pájaro')          | /s/ (/ʔisá/ 'pájaro')                     | /s/ (/ʔisá/ 'pájaro')          | /z/ (/ʔizá/ 'pájaro')             |
| /ʃ/ = /z/                         | /ʃ/ (/ʃánu/ 'mujer')           | /ʃ/ (/ʃánu/ 'mujer')                      | /ʃ/ (/ʃánu/ 'mujer')           | /z/ (/zánu/ 'mujer')              |
| /ʃi/ = /i/                        | /ʃi/ (/ʃikán/ 'pecho')         | /ʃi/ (/ʃikán/ 'pecho')                    | /ʃi/ (/ʃikán/ 'pecho')         | /i/ (/igá/ 'pecho')               |
| /ʃf/ = /in/                       | /ʃf/ (/kʷiʃuifka/ 'delfin')    | /ʃf/ (/kʷiʃuifka/ 'delfin')               | /ʃf/ (/kʷiʃuifka/ 'delfin')    | /in/ (/kúzuinga/ 'delfin')        |
| /ʃi/ = /in/                       | /ʃi/ (/βáʃi/ 'montaña')        | /ʃi/ (/wáʃi/ ~ βáʃi/ 'montaña')           | /ʃi/ (/wáʃi/ 'montaña')        | /in/ (/wain/ 'montaña')           |
| /ʃ/ = /j/                         | /ʃ/ (/aʃá/ 'rana')             | /ʃ/ (/aʃá/ 'rana')                        | /ʃ/ (/aʃá/ 'rana')             | /j/ (/ajá/ 'rana')                |
| /ʃ/ = /p/                         | /ʃ/ (/ʃorapana/ 'lobo de río') | /ʃ/ (/ʃorapana/ 'lobo de río')            | /ʃ/ (/ʃorapana/ 'lobo de río') | /p/ (/jorapana/ 'lobo de río')    |
| /βi/ = /wi/                       | /βi/ (/paβi/ 'oreja')          | /βi/ (/paβi/ 'oreja')                     | /βi/ (/paβi/ 'oreja')          | /wi/ (/pawi/ 'oreja')             |
| /βu/ = /u/                        | /βu/ (/βu/ 'cabello')          | /βu/ (/βu/ 'cabello')                     | /βu/ (/βu/ 'cabello')          | /u/ (/u/ 'cabello')               |
| /##βa/ = /##wa/                   | /##βa/ (/βási/ 'pasto')        | /##βa/ ~ /##wa/ (/βási/ ~ /wasi/ 'pasto') | /##wa/ (/wási/ 'pasto')        | /##wa/ (/wási/ 'pasto')           |
| /##βa/ = /##wa/                   | /##βa/ (/niβá/ 'suave')        | /##βa/ (/niβá/ 'suave')                   | /##βa/ (/niβá/ 'suave')        | /##wa/ (/niwá/ 'suave')           |
| /βo/ = /wo/                       | /βo/ (/βo/ 'guacamayo')        | /βo/ (/βo/ 'guacamayo')                   | /βo/ (/βo/ 'guacamayo')        | /wo/ (/wo/ 'guacamayo')           |
| /k/ = /g/ (interior de palabra)   | /k/ (/púku/ 'barriga')         | /k/ (/púku/ 'barriga')                    | /k/ (/púku/ 'barriga')         | /g/ (/púgu/ 'barriga')            |
| /kʷ/ = /gʷ/ (interior de palabra) | /kʷ/ (/tákʷa/ 'higado')        | /kʷ/ (/tákʷa/ 'higado')                   | /kʷ/ (/tákʷa/ 'higado')        | /gʷ/ (/táɡʷa/ 'higado')           |
| /kʷe/ = /ke/                      | /kʷe/ (/kʷénkuru/ 'neblina')   | /ke/ (/kénkuru/ 'neblina')                | /ke/ (/kénkuru/ 'neblina')     | /kʷe/ (/kʷénguru/ 'neblina')      |
| /is#(#)/ = /i(z)#(#)/             | /is#(#)/ (/ʔispa/ 'estrella')  | /is#(#)/ (/ʔispa/ 'estrella')             | /is#(#)/ (/ʔispa/ 'estrella')  | /i(z)#(#)/ (/ʔi(z)pa/ 'estrella') |
| /ʃs/ = /s/                        | /ʃs/ (/ʃsáʃsa/ 'esp. de pez')  | /ʃs/ (/ʃsáʃsa/ 'esp.pez')                 | /ʃs/ (/ʃsáʃsa/ 'esp. de pez')  | /s/ (/sása/ 'esp de pez')         |

Tabla 2. Isoglosas fonológicas entre los distintos dialectos kakataibo. Fuente: Zariquiey (2013, p. 166).

| Nombre           | Definición              | Intérprete        | Características   |
|------------------|-------------------------|-------------------|---|
| <bana tuputi>    | 'palabras con cadencia' | Mujeres           | Términos empleados para cantos de mujeres.  |
| <caananquiti>    | 'diálogos recíprocos'   | Hombres / Mujeres |   |
| <bana mēcēti>    | 'palabras recitadas'    | Hombres           | Cantos llanos y monótonos de tono fuerte recitados por hombres.   |
| <bana biruti>    | 'comenzar a hablar'     | Hombres           |   |
| <chain bana oti> | 'difundir las palabras' | Hombres           |   |
| <noo bana>       | 'palabras del enemigo'  | Hombres           | Canto especial del hombre; énfasis en el ritmo más que en la musicalidad. Una sola nota céntrica es utilizada con variaciones microtonales. Las líneas se componen de seis sílabas en pauta yámbica y las vocales finales se alargan para cumplir con el compás de dos dímetros. Se canta generalmente en la noche. |
| <xuuncati>       | 'decir y soplar'        | Hombres           | Sin las características métricas clásicas, es compuesto en un solo tono utilizando vibrato bajo y con líneas de diversa longitud acabadas en <i>poo</i> o <i>pee roo</i> . Es un canto en el cual se sopla para ahuyentar a los malos espíritus que causan enfermedades, tormentas u otros peligros.                |
| <rarumati>       | 'gemir, lamentar'       | Hombres / Mujeres | Se canta después del fallecimiento de un miembro de la familia nuclear.   |

Tabla 3. Tipos de cantos y canciones según Wistrand (1976). Fuente: reelaboración de Prieto (2015, p. 22).





Anexo 4.

*AGUA-04/03*

| DATEN                            |                | SPANISCH wörtlich        |                 | SPANISCH inhaltlich                      |                         | DEUTSCH                                      |  |
|----------------------------------|----------------|--------------------------|-----------------|--|-------------------------|--|--|
| <b>Index:</b>                    | AGUA-V02:09:56 | non                      | pa - pa in - ka | in - ka ma - ne non - ti                 | o - xo ma - ne non - ti | Mich, Sohn des Inka,                         |  |
|                                  | V 1719         | mi padre Inca            |                 | A mi, hijo del Inca, me                  |                         | (verschleppen) die Feinde,                   |  |
| <b>Gregorio Estrella Odicio</b>  |                | Inca acero canoa         |                 | (embarcaron) en una lancha de fierro,    |                         | (auch Söhne) des Inka,                       |  |
| CN Mariscal Cáceres, 8.7.2004    |                | enemigo padre Inca       |                 | mis enemigos, hijos del Inca,            |                         | In ihrem Kanu aus Eisen,                     |  |
| * 1922, Santa Ana de Aguaytía    |                | Inca canoa acero         |                 | (me llevaron) en una                     |                         | (Sie töteten meine Leute)                    |  |
| <b>Gattung:</b> no bana Iti      |                | blanco acero canoa       |                 | canoa blanca de fierro.                  |                         | Wie junge Tapire                             |  |
| <b>Bezeichnung:</b> tokoriko oni |                | sachavaca tierna voltear |                 | (Matando a mis paisanos)                 |                         | Wir lassen (meine Leute) hinter uns          |  |
| erlernt von: Vater               |                | se ha volteado           |                 | como a tapires tiernos.                  |                         | Wie (tote) junge Tapire,                     |  |
| Dauer: 1:26                      |                | sachavaca tierna pasar   |                 | Dejando (a mis paisanos)                 |                         | Während ich singe,                           |  |
| Form: II,III,II,II,II,II,II,II   |                | sonar sonar hacar        |                 | como a tapires tiernos (muertos),        |                         | Mit Donner(stimme).                          |  |
| Monoton: Mikrotro                |                | relámpago subir          |                 | sigo cantando                            |                         | Obwohl der Vater der Feinde                  |  |
|                                  |                | enemigo padre cortar     |                 | (con mi voz) como trueno.                |                         | (Mich), den Jaguar                           |  |
|                                  |                | cortar no tigre          |                 | (A pesar que) el jefe de los enemigos    |                         | Mit seiner weißen Schrofflinde               |  |
|                                  |                | blanca escupeta          |                 | quiere matar al jaguar                   |                         | Wie einen maquisapa-Affen erlegen will,      |  |
|                                  |                | maquisapa escupeta       |                 | con su escupeta blanca,                  |                         | (Kann er) den Jaguar nicht umlegen,          |  |
|                                  |                | cortar no tigre          |                 | quiere matar(me) como un mono maquisapa, |                         | (Kann er mich) nicht zerstückeln,            |  |
|                                  |                | cortó no tigre           |                 | él no (puede) matar al jaguar,           |                         | Den Jaguar, (der mit) Donner(stimme) singt). |  |
|                                  |                | tigre relámpago          |                 | no (me puede) matar,                     |                         |  |  |
|                                  |                |                          |                 | al jaguar (que canta como) trueno.       |                         |  |  |

**Bemerkungen:** Das Lied beschreibt den tapferen Kakataibo-Krieger, der trotz einer verheerenden Niederlage, in der alle seine Leute getötet worden sind, als Gefangener singt, dass ihm die Feinde nichts anhaben können. Die Phrasen mit dem Eisenkanu beziehen sich auf Mestizen mit eisernen Booten oder gar Autos und drücken in ihrer Ambivalenz (wer ist nun Kind des Inka?) die gespaltenen Einstellungen der alten Kakataibo gegenüber den Mestizen aus (vgl. Frank 1994).

<sup>1</sup> Non papa Inka ist hier etwas rätselhaft. Üblicherweise bezeichnet non papa no etwa einen Offizier, einen "Vater der Feinde", hier ist die genaue Übersetzung "Der Feinde Vater Inka".  
<sup>2</sup> Für "singen" gibt es im Kakataibo keine direkte Übersetzung – hier offenbar das Verb *natisti*, welches im Wörterbuch des ILV mit *reventar*, *enpitar* und vom native speaker als "singen (mit meiner Stimme wie der Donner)" übersetzt wurde.

Tabla 1. Análisis musical de un canto kakataibo. Fuente: DVD que acompaña al libro Die Lieder der Richtigen Menschen.

| Notación  | Interpretación   |
|---|--|
|    | <p>Número antes del pentagrama: n.o de la secuencia grabada (estrofa); indicador de tempo: inicio del fragmento&gt;final del fragmento; Designación de las partes de la melodía (frases) con A, B, etc.; notación convencional para mantener el pulso; alteraciones convencionales: # y b; clave convencional</p>  |
|    | <p>Microtono: Flecha simple hacia arriba o hacia abajo: alrededor de 20-35 cents más arriba/abajo; doble flecha hacia arriba o hacia abajo: alrededor de 35-50 cents más arriba/abajo.</p>   |
|    | <p>Articulación de tonos no definibles exactamente anotados en el siguiente orden: tono que proviene de abajo, que proviene de arriba, que va hacia abajo o que va hacia arriba.</p>   |
|    | <p>Articulación, proyección de tono largo: Punto de interrupción habitual y punto de interrupción con longitud variable (también puede ser más corto que el indicado). La primera nota será completamente indefinida al final y se irá hacia arriba; la segunda nota se exhalará: hacia el final se divide en una serie de notas cortas.</p>                               |
|    | <p>Tono opcional: Se puede omitir una frase completa en algunas secuencias (paréntesis grandes). Los tonos individuales se pueden cantar en un tono diferente en algunas secuencias (pequeños paréntesis alrededor de las notas individuales o en pares).</p>  |
|  | <p>Signos habituales de repetición. Si los pasajes individuales se repiten una o más veces de forma opcional, se representan con caracteres de repetición pequeños (por ejemplo, a menudo en las formas del canto mashá).</p>  |
|  | <p>Primera frase cantada aquí en falsete, segunda frase con voz de pecho. Los guiones cortos (marcas) marcan los límites entre las frases definidas por el texto (versos). Una línea corrugada al final del sistema significa símil, es decir, una continuación adicional en forma similar.</p>  |
|  | <p>Eventos locales: La flecha a la derecha cerca de la cabeza de la nota significa que este sonido suena un poco más tarde que el pulso del ritmo exigido; la flecha a la izquierda de la cabeza de la nota, que el sonido suena un poco antes. Las cabezas tachadas de las notas significan tonos no cantados, es decir, pueden ser hablados, inhalados o susurrados.</p> |

Tabla 2. Símbolos especiales para la notación musical de los cantos tribales. Fuente: Brabec de Mori (2015, p. 29).