

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



Estrategias de composición en los cantos kakataibo. Una aproximación comparativa

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN LINGÜÍSTICA

AUTOR

Alejandro Augusto Prieto Mendoza

ASESOR

Roberto Daniel Zariquiey Biondi

Noviembre, 2018

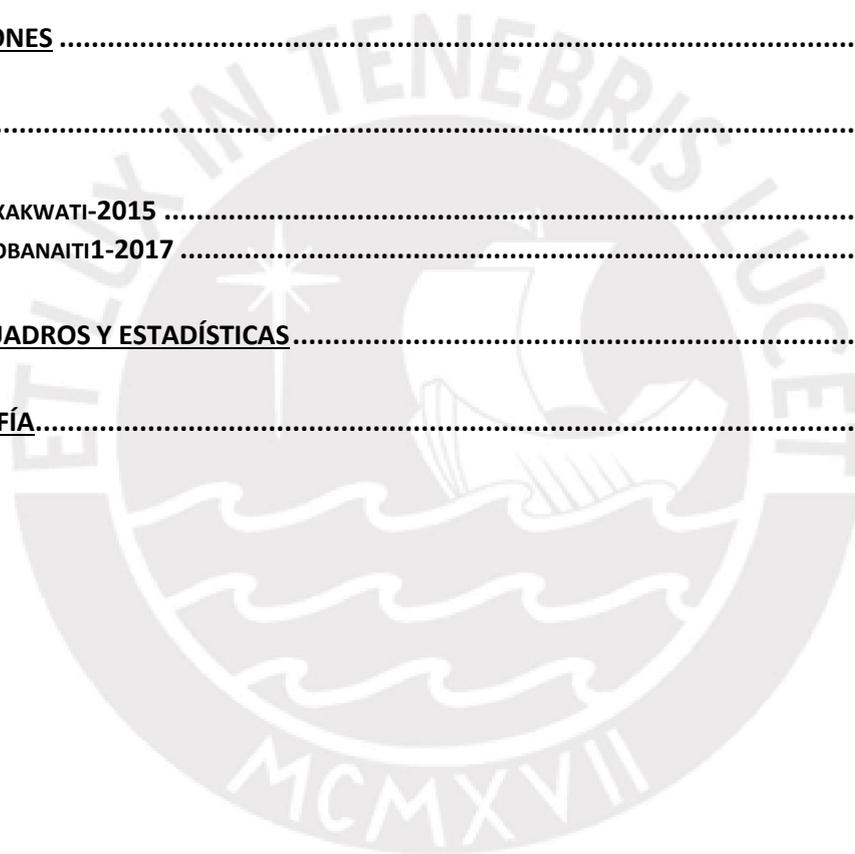
Resumen

La presente tesis es un estudio comparativo sobre tres estrategias de composición presentes en dos variedades del kakataibo, lengua de familia lingüística Pano hablada en los departamentos de Huánuco y Ucayali (Perú). Las estrategias estudiadas son paralelismo semántico, línea quebrada y repetición; las mismas que son estudiadas en los dialectos kakataibo del Bajo Aguaytía y de San Alejandro. La tesis consta de tres capítulos. En el primer capítulo, se ofrece un recuento del marco teórico empleado, se discute los alcances de la Teoría Oral Formulaica al momento de analizar los cantos kakataibo y se problematiza el concepto de *estrategia de composición*, así como también un presenta un breve estudio de corte tipológico comparativo sobre el paralelismo semántico, el cual sirvió de eje de análisis para la comprensión de dicho fenómeno en el canto kakataibo. En el segundo capítulo, se discute la literatura sobre el canto kakataibo y se hace un recuento de las características culturales, musicales y lingüísticas compartidas entre las variedades de la lengua. En el tercer capítulo, se analizan las estrategias de composición en el siguiente orden: sobre el paralelismo semántico, se discute la estructuración del co-texto, el tipo de unidades paralelas, las relaciones semánticas entre estas, el número de slots en líneas par y emparejamiento recurrente; sobre línea quebrada, se discuten tres tipos de esta según el elemento fina de la línea base y/o el elemento repetido; además, en cuanto a repetición, se discute brevemente sus características; por último, se analiza el uso repetido y/o combinado de una o más de una estrategia de composición en la creación de pasajes de distinta longitud. Finalmente, la presente tesis concluye que las tres estrategias de composición estudiadas presentan un alto grado de similitud en las dos variedades del kakataibo estudiadas, Bajo Aguaytía y San Alejandro.

Tabla de contenido

LISTA DE TABLAS.....	V
LISTA DE CUADROS.....	VI
LISTA DE FIGURAS.....	VII
LISTA DE ABREVIATURAS.....	VIII
<u>INTRODUCCIÓN</u>	<u>1</u>
I. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	6
II. EL TRABAJO DE CAMPO.....	9
III. BASE DE DATOS Y EJEMPLOS.....	11
IV. LIMITACIONES.....	15
V. ESTRUCTURA DE LA TESIS.....	16
<u>CAPÍTULO 1 MARCO TEÓRICO</u>	<u>18</u>
1.1 LA TEORÍA ORAL FORMULAICA.....	18
1.2 MÁS QUE FÓRMULAS, ESTRATEGIAS DE COMPOSICIÓN.....	20
1.3 HACIA UNA APROXIMACIÓN TIPOLOGICO-COMPARATIVA DEL PARALELISMO SEMÁNTICO.....	21
1.3.1 DEFINIENDO PARALELISMO SEMÁNTICO.....	22
1.3.2 LA ESTRUCTURACIÓN DEL COTEXTO.....	25
1.3.3 TIPO GRAMATICAL DE UNIDADES PARALELAS.....	27
1.3.4 NÚMERO DE UNIDADES PARALELAS.....	30
1.3.5 FENÓMENOS ASOCIADOS.....	32
1.3.5.1 Emparejamiento recurrente.....	32
1.3.5.2 Difrasismo.....	34
1.3.5.3 Sensibilidad al préstamo.....	35
1.6 RESUMEN.....	36
<u>CAPÍTULO 2 CANTOS TRADICIONALES KAKATAIBO</u>	<u>38</u>
2.1 SOBRE EL CONCEPTO DE TRADICIÓN.....	38
2.2 EL APRENDIZAJE DE CANTOS.....	41
2.2.1 CONTANDO LA PALABRA: ¿UN RITO DE INICIACIÓN MASCULINA?.....	41
2.2.2 EL CANTO Y LA MUJER KAKATAIBO.....	46
2.3 TIPOS DE CANTOS KAKATAIBO.....	47
2.3.1 WINSTRAND-ROBINSON (1969; 1976, 1975).....	48
2.3.2 BAJO AGUAYTÍA.....	49
2.3.3 SUNGARROYACU.....	53
2.3.4 SAN ALEJANDRO.....	54
2.4 CANTOS DOCUMENTADOS EN ESTA TESIS.....	56
2.5 RESUMEN.....	59
<u>CAPÍTULO 3 ANÁLISIS COMPARATIVO DEL CANTO KAKATAIBO</u>	<u>61</u>

3.1 PARALELISMO SEMÁNTICO	61
3.1.1 EL COTEXTO.....	61
3.1.2 TIPO DE UNIDADES PARALELAS.....	62
3.1.3 TIPO DE RELACIONES SEMÁNTICAS.....	65
3.1.4 NÚMERO DE SLOTS.....	69
3.1.5 FENÓMENOS ASOCIADOS	71
3.1.5.1 PARES RECURRENTES	71
3.1.5.2 SENSIBILIDAD AL PRÉSTAMO.....	74
3.1.6 PARALELISMO SEMÁNTICO KAKATAIBO EN PERSPECTIVA TIPOLOGICA.....	75
3.2 LÍNEA QUEBRADA Y REPETICIÓN	77
3.3 PRODUCTIVIDAD DE LAS ESTRATEGIAS DE COMPOSICIÓN	81
3.4 AGRUPACIONES MAYORES Y COMBINACIÓN DE ESTRATEGIAS DE COMPOSICIÓN.....	82
3.5 EJEMPLO DE ANÁLISIS	86
<u>CONCLUSIONES</u>	<u>91</u>
<u>ANEXOS</u>	<u>94</u>
(AP)-EE-ÑOXAKWATI-2015	94
(AP)-MA-NOBANAITI1-2017	97
<u>TABLAS, CUADROS Y ESTADÍSTICAS</u>	<u>101</u>
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	<u>112</u>



Lista de tablas

TABLA 1 ALFABETO KAKATAIBO	4
TABLA 2 COLABORADORES Y CANTANTES KAKATAIBO.....	10
TABLA 3 CANTOS GRABADOS Y CANTOS UTILIZADOS.....	11
TABLA 4 BASE DE DATOS	11
TABLA 5 CANTOS Y NÚMERO DE LÍNEAS (BA)	11
TABLA 6 CANTOS Y NÚMERO DE LÍNEAS (SA)	12
TABLA 7 LENGUAS COTEJADAS Y ESTUDIOS DE PARALELISMO SEMÁNTICO.....	21
TABLA 8 EMPAREJAMIENTO FIJO Y/O RECURRENTE EN QUECHUA.....	33
TABLA 9 RITO DE INICIACIÓN MASCULINA SEGÚN TRABAJOS PREVIOS Y LA PRESENTE TESIS.....	46
TABLA 10 TIPOS DE CANTOS SEGÚN WINSTRAND-ROBINSON	49
TABLA 11 CANTOS RECOGIDOS POR (BRABEC DE MORI, 2011)	50
TABLA 12 CANTOS RECOGIDOS EN ZARIQUIEY (2014) Y PRIETO (2015)	52
TABLA 13 GLOSARIO DE TÉRMINOS DE CANTOS SEGÚN MONTALVO VIDAL (2010)	54
TABLA 14 CANTOS REGISTRADOS, DOCUMENTADOS Y/O GRABADOS EN BA.....	56
TABLA 15 CANTOS DOCUMENTADOS EN LA PRESENTE TESIS (SA)	58
TABLA 16 CANTOS DOCUMENTADOS SEGÚN AUTOR	60
TABLA 17 CANTOS KAKATAIBO PANDIALECTALES SEGÚN ANTECEDENTES BIBLIOGRÁFICOS	60
TABLA 18 NÚMERO DE APARICIONES DE TIPO DE RELACIONES SEMÁNTICAS SEGÚN VARIEDAD	68
TABLA 19 TOTAL DE PARES POR TIPO DE LUGARES.....	72
TABLA 20 PARES RECURRENTE EN KAKATAIBO	73
TABLA 21 PARALELISMO SEMÁNTICO KAKATAIBO EN PERSPECTIVA TIPOLOGICA.....	76
TABLA 22 PARES SEMÁNTICOS EN (RZ)-IO-BANATUPUTI1-2010.....	101
TABLA 23 PARES SEMÁNTICOS EN (RZ)-IO-BANATUPUTI2-2010.....	102
TABLA 24 PARES SEMÁNTICOS EN (RZ)-EE-NOBANAITI-2010.....	103
TABLA 25 PARES SEMÁNTICOS EN (RZ)-EE-NOBANAITI2-2010.....	103
TABLA 26 PARES SEMÁNTICOS EN (RZ)-EE-NOBANAITI3-2010.....	104
TABLA 27 PARES SEMÁNTICOS EN (RZ)-EE-RARUMATI-2010	104
TABLA 28 PARES SEMÁNTICOS (AP)-RARUMATI-2017	105
TABLA 29 PARES SEMÁNTICOS (AP)-RA-NOBANAITI-2017	105
TABLA 30 PARES SEMÁNTICOS (AP)-MA-NOBANAITI-2017	106
TABLA 31 PARES SEMÁNTICOS (AP)-CA-KANKITI-2017	106
TABLA 32 PARES SEMÁNTICOS (AP)-HP-NOBANAITI1-2017	107
TABLA 33 PARES SEMÁNTICOS (AP)-HP-NOBANAITI2-2017	107
TABLA 34 PARES SEMÁNTICOS (AP)-HP-NOBANAITI3-2017	108
TABLA 35 PARES SEMÁNTICOS (AP)-HP-RARUMATI-2017	108
TABLA 36 PARES SEMÁNTICOS (AP)-VP-BANATUPUTI-2017	109
TABLA 37 FRECUENCIA DE PRODUCTIVIDAD DE ESTRATEGIAS DE COMPOSICIÓN EN BA.....	110
TABLA 38 FRECUENCIA DE PRODUCTIVIDAD DE ESTRATEGIAS DE COMPOSICIÓN EN SA.....	111

Lista de cuadros

CUADRO 1 NÚMERO DE APARICIONES Y TIPO GRAMATICAL DE UNIDADES PARALELAS EN AMBAS VARIEDADES	63
CUADRO 2 TIPOS DE COMBINACIÓN, TIPO GRAMATICAL Y UNIDADES PARALELAS EN AMBAS VARIEDADES.....	63
CUADRO 3 ANÁLISIS COMPARATIVO DE FRECUENCIA (%).....	69
CUADRO 4 NÚMERO DE SLOTS EN LÍNEA PAR SEGÚN VARIEDAD (%).....	71
CUADRO 5 PRODUCTIVIDAD DE LAS ESTRATEGIAS DE COMPOSICIÓN POR VARIEDAD (%).....	82



Lista de figuras

FIGURA 1 CLASIFICACIÓN DIALECTAL DEL KAKATAIBO 2



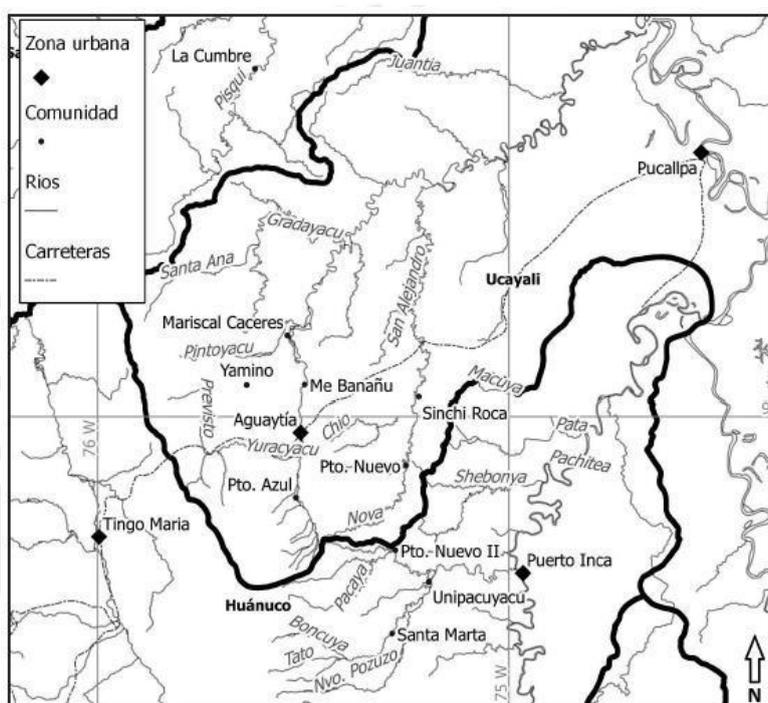
Lista de abreviaturas

Abreviación	Significado
1p	‘primera persona’
1pl	‘primera persona plural’
1sg	‘primera persona singular’
2p	‘segunda persona’
2pl	‘segunda persona plural’
2sg	‘segunda persona singular’
3p	‘tercera persona’
3pl	‘tercera persona plural’
3sg	‘tercera persona singular’
A	‘sujeto transitivo’
BEN	‘benefactivo’
CAUS	‘causativo’
COM(A)	‘comitativo orientado a A’
COM(O)	‘comitativo orientado a O’
COM(S)	‘comitativo orientado a S’
DIM	‘diminutivo’
ERG	‘ergativo’
FACT	‘factitivo’
FOC	‘foco’
FUT	‘futuro’
GEN	‘genitivo’
IMP	‘imperativo’
IMPF	‘imperfectivo’
IMPR	‘referencia imprecisa’
IMPR.LOC	‘locativo impreciso’
INST	‘instrumento’
INTR	‘intransitivo’
LOC	‘locativo’
NAR	‘registro narrativo’
NEG	‘negativo’
NOM	‘nominalizador’
no.prox	‘no próximo al destinatario’
O	‘objeto transitivo’
PAST	‘pasado’
PERF	‘perfectivo’
PLU	‘plural’
POS	‘posesivo’
PROP	‘propietivo’
REC	‘recíproco’
REFL	‘reflexivo’
REM.PAST	‘pasado remoto’
S	‘sujeto intransitivo’
SE	‘evento simultáneo dependiente’
TRANS	‘transitivo’
und.parl	‘unidad paralela’

Introducción

El kakataibo es una lengua de la Amazonía peruana perteneciente a la familia lingüística pano, cuyos hablantes viven en 12-13 comunidades entre los departamentos de Huánuco y Ucayali; en esta segunda provincia, a lo largo de los ríos Aguaytía, San Alejandro y Shamboyacu. Ver el siguiente mapa n°1 en Zariquiey (2013, 163), el cual muestra la ubicación geográfica de las comunidades kakataibo.

Mapa 1 Ubicación geográfica de las comunidades kakataibo

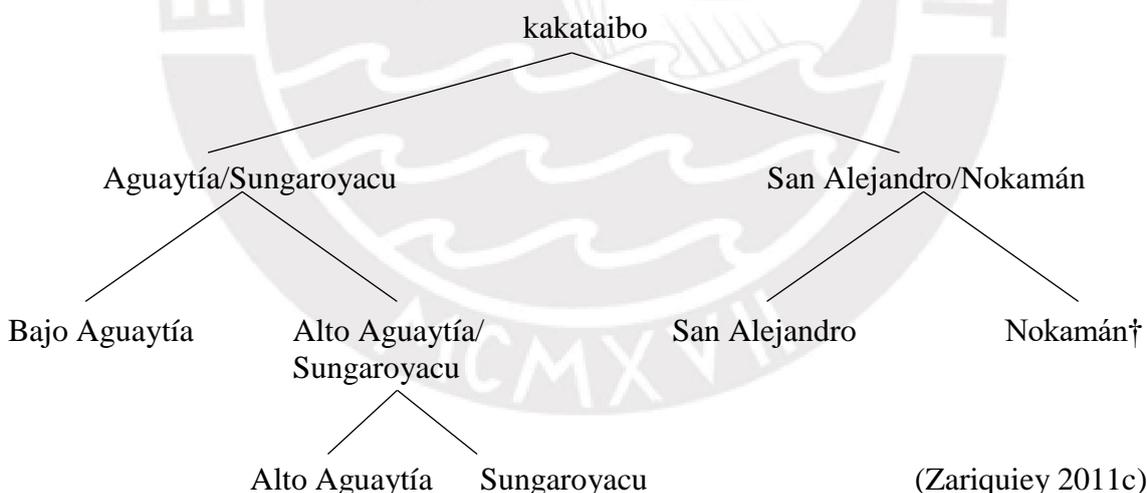


En relación a su filiación genética, diversos autores coinciden en que el kakataibo debe ser tratado como la única lengua de su subgrupo al interior de la familia lingüística pano (Zariquiey 2011b). Así, por ejemplo, en Fleck (2013) se propone al kakataibo como único representante de un subgrupo dentro de la rama *mainline*, que se contrapone a la rama *mayoruna*, que agrupa a las lenguas pano norteñas. En relación a la densidad demográfica de sus hablantes, según el *Instituto Nacional de Estadística e Informática* (2007), 1879 se identificaron como miembros y/o hablantes de kakataibo; no obstante, la FENACOCA,

Federación Nativa de Comunidades Cacataibo, estimaba hacia 2007 un número mayor de alrededor de los 3500 habitantes (Zariquiey 2011a). Por otro lado, en cuanto a la variación dialectológica de la lengua, el número reducido de hablantes y la cercanía geográfica no son impedimento para una diversidad dialectal considerable. En Zariquiey (2011c), se proponen cinco dialectos agrupados en dos grupos: Bajo Aguaytía, Alto Aguaytía, Sungaroyacu, San Alejandro y Nokamán†.

En el primer grupo Aguaytía/Sungaroyacu, por un lado, se encuentra la variedad del Bajo Aguaytía (BA) y, por otro, la variedad del Alto Aguaytía (AA) y la de Sungaroyacu (SU); en el segundo grupo San Alejandro/Nokamán, se encuentra el dialecto hablado en el río San Alejandro (SA) y el Nokamán, variedad ya extinta y documentada por Tessmann (1930). La siguiente figura 1 muestra la clasificación dialectal del kakataibo.

Figura 1 Clasificación dialectal del kakataibo



Por otro lado, si bien diversos autores han propuesto un alfabeto para la lengua, en la presente tesis se ha optado por seguir el alfabeto reconocido por el Estado peruano mediante la Resolución Directoral N° 2551-2009-ED del Ministerio de Educación. No

obstante, se ha añadido el grafema <‘> para el fonema glotal /ʔ/ y cabe hacer la aclaración de que dependiendo del dialecto ciertos grafemas representan otros sonidos. A continuación, se presenta el alfabeto utilizado en la presentación de los datos, véase tabla 1.



Tabla 1 Alfabeto kakataibo

Fono	Grafema
[p]	<p>
[t]	<t>
[k] / [g] (SA)	<k>
[k ^w] / [g ^w] (SA)	<kw>
[ʔ]	<‘>
[m]	<m>
[n]	<n>
[ɲ]	<ñ>
[r]	<r>
[ts]	<ts>
[tʃ]	<ch>
[β]	
[s] / [z] (SA)	<s>
[ʃ]	<sh>
[ʂ] / [z] (SA)	<x>
[i]	<i>
[e]	<e>
[ɨ]	<ë>
[a]	<a>
[u]	<u>
[o]	<o>
[j]	<y>
[w]	<w>

En cuanto al canto kakataibo, afirma Erwin Frank que “son una de las llaves principales para el entendimiento de la vida y cultura de este grupo” (1994, 227). Debido a ello, no es difícil sospechar que exista una larga tradición documental centrada en los cantos (Winstrand 1969; Winstrand-Robinson 1975, 1976, Frank 1983, 1988; Frank et al. 1990; Brabec de Mori 2011; Zariquiey 2014). Sin embargo, como recalcó el citado antropólogo:

“no existe hasta ahora ningún trabajo especializado sobre las canciones *uni* y el importantísimo papel que juegan en su vida y cultura” (1994, 227)¹.

Frente a esta situación, en Prieto Mendoza (2016) se ofreció un reanálisis de las primeras impresiones de Winstrand-Robinson sobre el sistema versificación de los cantos y se postuló que estos siguen un sistema métrico basado en el número y la organización de las moras. Asimismo, en Prieto Mendoza (2015) se brindó una primera descripción sobre dos estrategias de composición en la construcción y organización textual de las canciones: paralelismo semántico y línea quebrada. Sin embargo, los dos estudios hasta ahora emprendidos, presentan la limitación de trabajar con una sola comunidad kakataibo, puesto que las hipótesis presentadas en estos se formularon sobre la base de seis tipos de cantos recogidos en la CC.NN. Yamino (*no bana 'iti, ño xakwati, bana tuputi, rarumati, xunkati y mankëti*). En otras palabras, solo se trabajó con un dialecto del kakataibo de los cuatro vigentes hoy en día: el de Bajo Aguaytía. Por ello, quedó pendiente emprender un estudio comparativo que ilustre las semejanzas y diferencias del canto kakataibo, y que incluya, además, el análisis y registro de otros posibles cantos no documentados en Prieto Mendoza (2016) para así contribuir con el entendimiento de las prácticas musicales del pueblo kakataibo.

De esta manera, en esta tesis, se lleva a cabo, como objetivo principal, una descripción comparativa de tres estrategias de composición -paralelismo semántico, línea quebrada y repetición- presentes en los cantos tradicionales kakataibo documentados durante los trabajos de campo llevados a cabo en las siguientes tres comunidades: CC.NN. Yamino, CC.NN. Mariscal Cáceres y CC.NN. Sinchi Roca. Así, entonces, el análisis comparativo y las conclusiones de en esta tesis se sustentan bajo al menos un representante de las dos ramas dialectales principales de la lengua kakataibo (Zariquiey 2011b, 2013), siendo las

¹ Erwin Frank prefirió utilizar el etnónimo *uni* frente a *kakataibo*; sin embargo, optamos por este último, debido a que es con el que actualmente se identifican los *kakataibo*.

comunidades de CC.NN Yamino y Mariscal Cáceres las representantes del dialecto de Bajo Aguaytía, de ahora en adelante nombrado bajo las siglas BA; y la CC.NN Sinchi Rocha, del dialecto de San Alejandro, siglas SA. Asimismo, también se ofrece, como objetivo secundario, un análisis comparativo del número y tipos de cantos de cada dialecto, y de las características de orden antropológico asociadas a estos, por ejemplo: tipos de canto, género del ejecutante, momentos y modos de aprendizaje, tabúes y normas sociales durante el aprendizaje y/o el canto, y vitalidad de la práctica, entre otras.

Por todo lo expresado anteriormente, cabe precisar que emprender un estudio de esta naturaleza contribuirá a la comprensión de las dinámicas sociohistóricas que conformaron la presente variación de la lengua y cultura kakataibo. Asimismo, nos ayudará a conocer con mayor detalle la vida y prácticas de este pueblo amazónico. A continuación, se explica con más detalle cada uno de estos puntos.

i. Objetivos y metodología

Como se explicó en la introducción, en la presente tesis se planteó el objetivo de realizar un análisis comparativo de las estrategias de composición empleadas en los cantos kakataibo, el cual se sustente sobre un representante de cada rama dialectal mayor de la lengua. Así, pues, para lograr este tipo de descripción comparativa, se buscó estudiar (1) la presencia y/o ausencia de ciertos tipos de canto en una comunidad; (2) la distribución y frecuencia de las tres estrategias de composición como objeto de estudio de esta tesis; y (3), finalmente, se buscó analizar si existe una posible relación entre la variación encontrada en los cantos y la variación previamente documentada para la lengua.

Para poder lograr los presentes objetivos y los objetivos específicos, se realizó un trabajo de campo en las dos comunidades kakataibo ya mencionadas líneas arriba durante el mes de enero del año 2017 -es preciso recalcar que parte del análisis y la data de esta tesis también ha sido logrado a partir de trabajos de campo pasados en la C.N Yamino

realizados durante los años 2013-2016. Asimismo, se efectuaron entrevistas etnográficas semiordenadas para así poder recolectar información valiosa sobre los tipos cantos de cada comunidad, el contexto y/o situación de ejecución o cómo y de quién se aprendían. Además, se recogió un corpus de canciones de al menos 1 hora como mínimo por comunidad y se transcribió, segmentó y tradujo cada canción recogida en la medida de lo posible. Los presentes objetivos metodológicos quedan resumidos en (1):

(1) Objetivos metodológicos

- Un trabajo de campo en dos comunidades por un mes
- Entrevistas de corte etnográfico
- Recojo de un corpus de canciones de 1 hora por comunidad como mínimo
- Transcribir, traducir y segmentar cada canción recogida

Por otro lado, para realizar las entrevistas etnográficas se creó un cuestionario modelo de 30 preguntas siguiendo la metodología de Barwick (2006), el cual sirvió como guía en las entrevistas efectuadas a cada colaborador². Este se compuso de tres partes: *información básica; información sobre los cantos kakataibo; y aprendizaje y actualidad*. En la primera sección, se detalla la información básica del colaborador (nombre, sexo, edad) para luego preguntarle sobre si vivió en otra comunidad y durante cuánto tiempo; el fin de esta última subparte fue descartar que algún colaborador haya migrado de una comunidad con un dialecto diferente. En la segunda sección, se preguntó a los colaboradores a cerca de su conocimiento general sobre los cantos kakataibo y se indagó sobre temas específicos tales como sobre si la ejecución era individual o colectiva, si existe una distribución de género en la ejecución de un tipo de canto o si se relacionaban con algún momento del día y/o estación. Luego, sobre la base de (2016, 28–29), se formularon preguntas sobre la existencia de algún tipo de canto en específico en la

² Cabe precisar que este cuestionario modelo solo sirvió de referencia y/o guía a la hora de entrevistar a los y las colaboradores kakataibo.

comunidad en cuestión³. En la tercera y última sección, se preguntó sobre el aprendizaje de las canciones (quién, cuándo y dónde las enseñaba) y acerca de una posible continuidad de esta práctica musical.

(2) Entrevista etnográfica

Información básica

1. Sexo
2. Edad
3. Lugar de nacimiento
4. ¿Ha vivido toda su vida en esta comunidad?
5. ¿Cuánto tiempo lleva viviendo en esta comunidad?
6. ¿Ha vivido en otra comunidad?
7. ¿Cuánto tiempo?

Sobre los cantos kakataibo

8. ¿Qué cantos kakataibo conoce?
9. ¿Qué cantos se cantan solos y qué cantos en grupo?
10. ¿Hay cantos kakataibo solo para hombres?
11. ¿Hay cantos kakataibo solo para mujeres?
12. ¿Se cantan en el día, en la tarde o en la noche?
13. ¿Se cantan en alguna estación del año?
14. ¿Existen cantos kakataibo sobre el cómo fue criado en su niñez/juventud?
15. ¿Existen cantos kakataibo sobre los antepasados?
16. ¿Existen cantos kakataibo para cuando alguien fallece?
17. ¿Existen cantos kakataibo sobre animales?
18. ¿Existen cantos kakataibo para cazar/pescar/cultivar/tejer?
19. ¿Existen cantos kakataibo para curar/sanar?
20. ¿Existen cantos kakataibo para hacer daño?
21. ¿Existen cantos kakataibo para llamar a la lluvia o parar la lluvia?
22. ¿Existen cantos kakataibo para llamar a los truenos o parar los truenos?
23. ¿Existen cantos kakataibo para enamorar?
24. ¿Existen cantos kakataibo de cuna?

Aprendizaje y actualidad

25. ¿A qué edad aprendió los cantos kakataibo?
26. ¿Quién le enseñó a cantar los cantos kakataibo?
27. ¿Dónde aprendió a cantar?
28. ¿Se sigue enseñando a cantar las canciones kakataibo?
29. ¿Se siguen cantando las canciones kakataibo?
30. ¿Ha escuchado cantar los cantos kakataibo a alguien de la comunidad últimamente?

Asimismo, se grabaron las canciones con una grabadora SONY ICD-PX312 y la transcripción y traducción de cada canción se realizó en cuaderno con la ayuda de un

³ Estas fueron formuladas a partir de mi experiencia con el canto kakataibo como bajo el cotejo de las siguientes fuentes (incluir bibliografía).

colaborador kakataibo durante los días de estancia en la respectiva comunidad; luego, una vez ya de regreso, el audio fue segmentado línea por línea en [ELAN](#), software del [Max Planck Institute for Psycholinguistics](#), y el texto subido al programa fue transcrito línea por línea, glosado y traducido. La presente metodología queda resumida en (3):

(3) Metodología

- Creación de un cuestionario modelo
- Grabación en formato no comprimido WAV (estéreo, digitalizado a una ratio de 44,100 Hz y a 16 bits) con grabadora Zoom-H4N
- Transcripción y segmentación usando ELAN

ii. **El trabajo de campo**

Como se detalló en los apartados anteriores, se planteó el objetivo metodológico de llevar a cabo un trabajo de campo en dos comunidades durante un mes. Las comunidades visitadas fueron la C.N de Mariscal Cáceres y la C.N de Sinchi Roca; la primera fue visitada durante los días tres (03) hasta el quince (15) de Enero; y la segunda, durante los días diecisiete (17) hasta el veinticinco (25) del mismo mes. En cuanto a la grabación, transcripción y traducción de canciones, como la información de los tipos de canto, entre otros temas recogidos, los y las colaboradores que ayudaron en esta investigación fueron los siguientes: Roberto Angulo (BA), Martín Angulo (BA), Jenny Angulo (BA), Cristina (BA), Delicia (SU), Héctor Palacios (BA) y Vilma (BA). Me encuentro absolutamente agradecido con ellos por su hospitalidad y por haberme apoyado en el desarrollo de esta tesis. En el siguiente cuadro, se detalla el rol que desempeñaron⁴:

⁴ SU refiere a Sungaruyacu. Asimismo, debido a que en la presente tesis también se emplean datos de otras bases de datos, tales como (Zariquiey 2014), me es grato nombrar a las primeras personas que me brindaron un poco de su tiempo en este aprendizaje sobre el canto kakataibo. Mi especial agradecimiento a Irma Estrella, Emilio Estrella, Carlota Vásquez +, Salomón Estrella, Alfredo Estrella, Ricardo Odicio y Wilton Odicio.

Tabla 2 Colaboradores y cantantes kakataibo

Colaborador(a)	Rol
Roberto Angulo (BA)	Cantante; colaboró en la transcripción y traducción de las grabaciones. Brindó información sobre los tipos de cantos, el aprendizaje, el canto en tiempo de sus padres y la vitalidad de los mismos.
Martín Angulo (BA)	Cantante; colaboró en la transcripción y traducción de las grabaciones. Brindó información sobre los tipos de cantos, el aprendizaje, el canto en tiempo de sus padres y otros temas.
Jenny Angulo (BA)	Colaboró en la transcripción y traducción de los cantos grabados. También, narró historias kakataibo y contó cómo cantaban sus antepasados cuando era ella niña.
Cristina (BA)	Cantante
Óscar Angulo y familia (BA)	Apoyo logístico durante mi estancia en la C.N Mariscal Cáceres.
Héctor Palacios (SA)	Cantante; colaboró en la transcripción y traducción de las grabaciones. Brindó información sobre los tipos de cantos, el aprendizaje, el canto en tiempo de sus padres, etc.
Vilma (SA)	Cantante
Delicia (SU) ⁵	Cantante

⁵ Delicia nació y ha vivido toda su vida en la C.N de Santa Marta; sin embargo, estuvo visitando a su hermana, quien vive en C.N de Mariscal Cáceres, durante los días de mi trabajo de campo. El canto de Delicia no forma parte del eje central del análisis; sin embargo, para fines comparativos, en ciertas secciones se menciona este.

iii. Base de datos y ejemplos

Fruto de este trabajo, se logró recolectar 15 canciones; sin embargo, solo se pudo transcribir, traducir y segmentar 10 –cabe recalcar, que solo estas 10 se emplearon en el presente análisis⁶.

Tabla 3 Cantos grabados y cantos utilizados

Comunidad Nativa	# de cantos grabados	# de cantos utilizados
Mariscal Cáceres	7	4 (+1)
Sinchi Roca	9	5

Además, agregando lo recogido por Zariquiey (2014), la base de datos final de la presente tesis se compone de la siguiente manera:

Tabla 4 Base de datos

Base de datos	Número de canciones	Duración
Zariquiey, Roberto (2014)	5	30m:05s
Prieto, Alejandro (2017)	10	47m:50s

Además, tomando en cuenta el número de líneas de cada canción y por variedad, la presente tesis se basó en un total de 1407 líneas.

Tabla 5 Cantos y número de líneas (BA)

Nombre	# de líneas
(RZ)-IO-bana tuputi1-2010	81
(RZ)-IO-bana tuputi2-2010	142
(RZ)-EE-nobanaiti1-2010	67
(RZ)-EE-nobanaiti2-2010	120
(RZ)-EE-nobanaiti3-2010	118
(AP)-EE-rarumati-2015	56
(AP)-RA-rarumati-2017	115
(AP)-RA-nobanaiti-2017	54
(AP)-MA-nobanaiti-2017	40
(AP)-CA-kankiti-2017	47
Total	840

⁶ Se incluye un canto *rarumati* recogido durante julio del 2015 en la C.N de Yamino.

Tabla 6 Cantos y número de líneas (SA)

Nombre	# de líneas
(AP)-HP-nobanaiti1-2017	50
(AP)-HP-nobanaiti2-2017	74
(AP)-HP-nobanaiti3-2017	74
(AP)-HP-rarumati-2017	72
(AP)-VP-banatuputi-2017	297
Total	567

Por último, en cuanto a la metadata utilizada en la presente tesis, cada ejemplo respeta la siguiente estructura y especificaciones:

a) Información sobre la base de datos

Las iniciales de los investigadores y sus respectivas bases de datos son introducidas al principio de la estructura, y entre paréntesis; por ejemplo '(AP)'

b) Información sobre la persona que fue grabada

En segundo lugar, las iniciales del o la cantante son introducidas con un guion inmediatamente después de las iniciales del investigador; por ejemplo '(AP)-RA'

c) El tipo y la variedad dialectal

En tercer lugar, el tipo de canto y la variedad dialectal son presentados entre guiones y un guión bajo; por ejemplo '-rarumati_BA-'. Esto quiere decir que, por ejemplo, el canto *rarumati* proviene de la variedad de Bajo Aguaytía⁷.

⁷ Cabe recalcar que, a pesar de ser reconocido como el mismo tipo de canto, todas las ejecuciones de cualquier tipo de canto, por lo general, nunca tratan de lo mismo en el mismo cantante ni entre cantantes. De la misma manera, si se han grabado tres veces, por ejemplo, un *no bana 'iti*, esto no quiere decir que son tres variantes de un mismo tipo de canto que narran una situación similar; por el contrario, son tres formas, en suma "distintas", pero reconocibles por los mismos kakataibos como *no bana 'iti*. En cada canto se narra siempre una historia diferente.

d) El año de la grabación

En cuarto lugar, seguido del tipo y número de canto grabado, se incluye el año de grabación; por ejemplo, ‘-2017’.

e) El número de las líneas en el texto

Finamente, considerando que en principio el número mínimo de líneas involucradas en las tres estrategias de composición analizadas en la presente tesis consta de dos líneas, se incluye el número de las líneas respecto al total del texto seguido de un punto; por ejemplo, (.13-14). De esta manera, considerando estas cinco especificidades, cada ejemplo está acompañado por códigos como el siguiente: ‘(AP)-RA-rarumati_BA-2017.13-14’. No obstante, cabe recalcar que, en caso de que el ejemplo muestre la relación entre dos o más líneas distantes, solo se incluye el signo [...] en el ejemplo, más no en la metadata, por lo que, en este caso, se tendría el siguiente código: ‘(AP)-RA-nobanaiti_BA-2017.14-21’.

Por otro lado, todos los ejemplos de esta tesis respetan las reglas de glosado del Max Planck (2015) y la propuesta de glosas aplicada al kakataibo de Zariquiey (Zariquiey 2011a): 1) una línea ortográfica que presenta la forma actual y/o realización (pasado ya todos los procesos morfofonológicos de la lengua)⁸; 2) una línea con la separación entre morfemas; 3) una línea con las glosas de cada morfema; 4) y una línea con la traducción literal que ofrecieron los colaboradores de la presente tesis⁹.

⁸No se ha optado por escribir en *cursivas* la primera línea de los ejemplos, debido a que las *cursivas* son utilizadas con fines explicativos en la presente tesis.

⁹En algunos ejemplos y traducciones, he decidido incluir algunas notas a pie de página, debido a que la traducción ofrecida por los colaboradores no termina por enfatizar todos los pormenores semánticos de alguna palabra. Asimismo, en la sección de **Anexos n°2** se optó por una versión más “literaria” para así contextualizar con mayor facilidad al lector.

(4)

11. ka ñuiia
ka ñui-i-a
NAR decir-IMP-no.prox
'hablaba mal'

12. ka tupuia
ka tupu-i-a
NAR contar-IMP-no.prox
'criticaba'

(AP)-CA-kankiti_BA-2017.11-12

Asimismo, en caso de que no se pueda ofrecer una glosa se ha incluido el signo <¿?>. Además, debido a la naturaleza comparativa de la presente tesis, en el capítulo nº3 se ofrecen los ejemplos de BA y SA siguiendo el presente modelo de exposición: a la izquierda BA y la derecha SA.

(5)

2. 'ën siná papa
'ë=n siná papa
1sg=GEN bravo padre
'mi querido padre'

3. 'ën siná kuku
'ë=n siná kuku
1sg=GEN bravo tío
'mi querido padre'

44. 'ën bakëribi
'ë=n bakë-ribi
1sg=GEN hijo-también
'como mi hijo'

45. 'ën tuaribi
'ë=n tua-ribi
1sg=GEN bebé-también
'como mi bebé'

(AP)-RA-rarumati_BA-2017.2-3

(AP)-HP-nobanaiti_SA-2017.44-45

Por último, para expresar las relaciones de composición entre dos o más líneas, en ciertos ejemplos, se emplean letras y números; por ejemplo, en (6), A y A1 se encuentran relacionadas por paralelismo semántico, mientras que B y B1, por repetición.

(6)

10. non papa bashi A
no=n papa bashi
mestizo=GEN padre cerro
'padre de los mestizos...'

11. bashi kini okë B
basho kini o-kë
cerro hueco FACT-PERF
'hizo hueco en el cerro'

12. non chai bashi A1
no=n chaiti bashi
mestizo=GEN antepasado cerro
'antepasado de los mestizos'

13. bashi kini okë B1
basho kini o-kë
cerro hueco FACT-PERF
'hizo hueco en el cerro'

(RZ)-EE-nobanaiti_BA-2010.10-13

iv. **Limitaciones**

La presente tesis cuenta con al menos dos limitaciones: por un lado, la vitalidad de la práctica y, por otro lado, el análisis mediado por corpus. En primer lugar, el canto kakataibo, según los mismos informantes, ha disminuido considerablemente en las comunidades de C.N Yamino y C.N Mariscal Cáceres- no así en la C.N Sinchi Roca; sin embargo, cuando muere algún miembro de la comunidad aún se canta *rarumati* en las dos primeras. Así, el problema que acarrea la falta de vitalidad de la práctica radica en que de cierta manera se apela a la memoria de los informantes, más que a una práctica activa del canto y de las prácticas asociadas a este; no obstante, los informantes que colaboraron con esta tesis son reconocidos en sus respectivas comunidades como conocedores de la de los cantos kakataibo y la cultura kakataibo.

En segundo lugar, los resultados de esta tesis se encuentran mediados y determinados por la cantidad de data recogida, la cual cumple con estándares aceptables en la tradición bibliográfica, pero podría haber sido más extensa. No obstante, para superar dicha limitación, se optó por un apartado de análisis de frecuencia para así representar la alta productividad de las tres estrategias de composición estudiadas, como también del tipo de relaciones semánticas y las unidades de emparejamiento recurrente; dichos resultados podrían repetirse en un corpus de mayor tamaño.

v. **Estructura de la tesis**

La estructura de la presente tesis es la siguiente: en el primer capítulo, se presenta el marco teórico empleado: se discute la noción de estrategia de composición como crítica a la teoría oral formulaica; luego, se propone una propuesta tipológica-comparativa del paralelismo semántico, con la cual, además, se analiza dicho fenómeno en el canto kakataibo; por último, se discuten las nociones de *línea quebrada* y *repetición*. En el segundo capítulo, a partir del cotejo de los investigadores previos y el trabajo de campo llevado a cabo con los kakataibo, se discute la propuesta de Frank (1990, 1994) sobre la variación del canto entre los distintos grupos kakataibo; luego, se describe el aprendizaje por parte de los varones kakataibo a partir de un rito de iniciación masculina ya no practicado. Para el caso de las mujeres, se reconoce que la bibliografía sobre el tema es escasa, por lo que no es posible abordar a profundidad el tema. Finalmente, se hace un recuento de todos los tipos de cantos y sus características para ilustrar tendencias o variaciones entre dialectos.

En el tercer capítulo, se exponen los siguientes tópicos: en relación al paralelismo semántico, se describe la estructuración del co-texto, el tipo gramatical de unidades paralelas, los tipos de relaciones semánticas entre unidades paralelas, el número de slots por línea y un breve apartado de vocabulario poético; luego, se analizan las estrategias de

línea quebrada, de la cual se presentan tres tipos, y la de repetición; por último, se describe el uso combinado de dos o más estrategias para formar bloques o pasajes temáticos de longitud variable.

En el cuarto capítulo, se ofrecen las conclusiones logradas en la presente tesis y una serie de recomendaciones y campos de investigación acerca del canto tanto kakataibo como amazónico, en general. Por último, también se incluye una sección de anexos con toda la data sobre las tres estrategias de composición en relación a cada ejemplo de canto. Además, se incluyen dos canciones transcritas, glosadas y traducidas para el cotejo del público interesado.



Capítulo 1 **Marco teórico**

La comprensión del canto kakataibo involucra analizarlo desde diversas aristas, sea mediante un análisis musicológico, lingüístico o antropológico; sin embargo, en la presente tesis solo se ofrece una descripción de los principios lingüísticos que estructuran la composición de los cantos tradicionales del pueblo kakataibo. Asimismo, a partir de conceptos analíticos-metodológicos elaborados en la presente tesis, se propone una perspectiva nueva y diferente para la comprensión de las tres estrategias de composición involucradas. En primer lugar, se discute el concepto de *estrategia de composición* (Frog 2009) en comparación con la noción de *fórmula* de la Teoría Oral Formulaica (Lord 1981; Foley 1995, 1988) y se recoge el alcance analítico de esta primera a la hora de describir tradicionales orales en las que la composición, la ejecución y la performance confluyen en un mismo evento. Luego, se propone un nuevo marco analítico-metodológico para el estudio del paralelismo semántico, del cual se espera que sirva como base para futuros estudios de corte tipológico-comparativo.

1.1 La Teoría Oral Formulaica

Desarrollada a partir del estudio de los poemas homéricos y la tradición oral serbocroata, la Teoría Oral Formulaica (TOF) propone una teoría general de la poesía tradicional oral, en específico del género épico, que explica el proceso que permite al compositor improvisar-componer-performar sucesivas líneas o versos en un mismo evento de tiempo; además, explica por qué la composición oral tiene las características que tiene. Este objetivo parte del presupuesto de que la composición textual tradicional oral difiere sustancialmente de su contraparte escrita y, en el caso de la épica, muestra patrones generales de composición que trascienden las diversas culturas del mundo. En cuanto al concepto de “tradición” manejado por Parry y Lord (Lord 1981), cofundadores de la TOF,

estos autores la entienden no como “la aceptación inerte de un corpus fosilizado de temas y convenciones, sino como un hábito orgánico de re-crear lo que ha sido recibido y es entregado” (Lord 1981). Es decir, para que un poema épico oral sea objeto de estudio de la TOF, la composición del mismo debe ser al mismo tiempo ejemplo de una serie de hábitos lingüísticos histórica y colectivamente creados a través de sucesivas repeticiones (re-creaciones es más preciso) y, al mismo tiempo, debe componerse y ejecutarse en un mismo evento de tiempo. De esta manera, reconocen que en sí toda performance es una canción separada y única, que lleva la marca específica de cada poeta épico. Sin embargo, al mismo momento, el poeta épico es tanto ejemplo de la tradición como un creador individual.

En cuanto a los principios lingüísticos que permiten la composición en la performance, proponen que el poeta épico no memoriza textos o conjuntos enteros de pasajes temáticos, sino, por el contrario, aprenden y desarrollan una capacidad lingüística que permite que cada enunciado proferido sea “poético”. El concepto clave de dicha capacidad lingüística es el de *fórmula*, el cual se define como “una expresión regularmente usada, bajo las mismas condiciones métricas, para expresar una idea en particular” (Lord 1981, 4). Asimismo, a pesar de que la noción de fórmula necesariamente implica una repetición, toda composición implica también un espacio para la creación espontánea.

La TOF ha sido criticada por solo centrarse en el género épico, el cual no se constata en todas las regiones del mundo, y por la noción de fórmula, que es muy rígida para explicar todo el proceso de composición textual de una tradición oral, pues existen más recursos lingüísticos involucrados (Frog 2014a; Foley 1988; Meyer 2011, 23–24), como paralelismo semántico, anáforas, repetición, etc. Sin embargo, se recoge de este marco teórico la propuesta de que el compositor tradicional oral no memoriza textos enteros, sino, por el contrario, una serie de habilidad lingüísticas, formadas y re-creadas en el seno

del desarrollo histórico y social de cada tradición en particular, que le permiten la creación espontánea y sucesiva de líneas.

1.2 Más que fórmulas, estrategias de composición

Frente al hecho de la existencia de más principios involucrados en la creación textual, además del de *fórmula*, se recoge la noción de *estrategia de composición*, entendida esta como un recurso lingüístico convencionalizado que sistemáticamente permite la creación espontánea y continua de líneas (Frog 2009). La diferencia entre este concepto y la noción de fórmula radica en que, en primer lugar, el primero engloba un bagaje más amplio de prácticas lingüísticas, por ejemplo, repetición, paralelismo semántico, fórmulas, entre otros; en segundo lugar, su definición está basada en un criterio de sistematicidad; es decir, hace hincapié en que, según la tradición oral estudiada en cuestión, ciertos principios lingüísticos o poéticos tienen mayor productividad que otros en la composición textual; y, en tercer lugar, este concepto recoge también que lo convencionalizado no es la expresión en sí, sino los recursos que permiten la creación.

En otras palabras, lo convencionalizado no es tanto la expresión en una plantilla métrica (la fórmula), sino los principios lingüísticos que forman las *estrategias de composición* que permiten tales expresiones. Con esto, no se deja de lado la importancia de las fórmulas al momento de analizar el canto kakataibo – las cuales no son objeto de estudio en la presente tesis-; sino, por el contrario, se busca poder analizar la estructura convencionalizada y los hábitos lingüísticos que permiten las tres estrategias de composición estudiadas: paralelismo semántico, línea quebrada y repetición.

Por otro lado, cabe preguntarse por aquellos otros principios lingüísticos de baja productividad y/o de aparición única en toda la data. En otras palabras, los cantantes no solo emplean estrategias de composición de manera sistemática, sino, también, a veces pueden utilizar otros principios lingüísticos de manera esporádica e, incluso, por única

vez. Aunque no son objeto de estudio de esta tesis, a estos principios lingüísticos de baja productividad y/o de empleo único los llamo *recursos estilísticos*¹⁰.

1.3 Hacia una aproximación tipológico-comparativa del paralelismo semántico

Si bien no existe un estudio tipológico-comparativo del paralelismo semántico, en el presente apartado de esta tesis, se busca proponer una serie de tópicos para próximos estudios tipológicos sobre la base del estudio comparativo de 14 lenguas¹¹.

Tabla 7 Lenguas cotejadas y estudios de paralelismo semántico¹²

Lengua	Familia Lingüística	Bibliografía
Náhuatl	Uto-azteca	(Bright 1990)
Maya yucateco	Mayense	(Monod, Aurore; Becquey 2008; Vapnarsky 2008)
Tzeltal	Mayense	(Monod, Aurore; Becquey 2008)
Chol	Mayense	(Rodríguez Cuevas 2013)
Kuna	Chibcha	(Sherzer, Joel; Ann Wicks 1982; Sherzer 1983)
Quechua	Quechua	(Husson 1985; Lienhard 2005; Adelaar 2004; Husson 1993; Mannheim 1998)
Mapudungun	Aislado	(Grebe 1974; Course 2009)
Toba	Mataco-guaicurú	(Messineo 2009)
Igbo	Niger-Congo	(Agbedo 2008)
Rote	Austronesiana	(Fox 1971, 1988, 2016)
Ku Waru	Trans Nueva Guinea	(Rumsey 1995)
Asmat	Trans Nueva Guinea	(Voorhoeve 1977)
Ipili	Trans Nueva Guinea	(Borchard and Gibbs 2011)
Lahu	Tibeto-birmana	(Matissof 1991)
Estonio	Urálca	(Sarv 2017)

¹⁰ Considero necesario elaborar el concepto de *recursos estilísticos*, debido a que estos no son tratados en la presente tesis y merecen mayor atención. Por ejemplo, en todo el corpus de líneas (y en todos los años trabajando con el canto kakataibo), solo se ha podido identificar un solo caso de *aliteración*. Este hecho lo interpreto no desde la noción de *estrategia de composición*, sino como un principio lingüístico de baja productividad disponible para el cantante. Entiendo estos dos conceptos como polos de un continuo, basado en un criterio de sistematicidad, de principios lingüísticos empleados en la estructuración textual.

¹¹ Otros ámbitos de estudio que sí cuentan con estudios y/o propuestas de corte tipológico-comparativo son el metro (Aroui 2009) y la rima (Peust 2014).

¹² Sobre esta tabla, cabe precisar que el empleo del paralelismo semántico no se limita a estos grupos ni a un contexto oral.

Los tópicos a discutir son los siguientes: primero, se define conceptualmente el paralelismo semántico; luego, se detallan los principios estructurales básicos de estas unidades paralelas y co-texto. Asimismo, se discute los siguientes parámetros de variación: la estructuración del co-texto, el tipo gramatical de las unidades paralelas, número de unidades y los siguientes tres fenómenos asociados, emparejamiento fijo y/o recurrente, difrasismo y sensibilidad al préstamo.

1.3.1 Definiendo paralelismo semántico

El paralelismo semántico ha sido ampliamente estudiado a partir del análisis estilístico de los libros poéticos del antiguo testamento llevado a cabo por Robert Lowth (1753); asimismo, durante la primera mitad del siglo XX, proliferaron una larga serie de estudios en muchas y distintas lenguas del mundo: por ejemplo, vietnamita, chino, maya clásico, quechua, kuna, ruso, turco, etc. (Jakobson 1966; Fox 2014).

Por otro lado, en el estudio y teorización moderna llevados a cabo por Roman Jakobson, se propone el paralelismo semántico como un fenómeno constituyente de la organización y coherencia textual del arte verbal (Jakobson 1966; Bright 1990, 438), en el que la co-ocurrencia organizada de elementos en un texto une a estos elementos en un nivel semántico y un nivel formal a través una relación de repetición, semejanza y/o contraste (Frog 2014b, 186; Monod, Aurore; Becquey 2008, 113).

Además, diversos autores han argumentado que este fenómeno lingüístico cumple una diversa gama de funciones tales como proporcionar coherencia y cohesión textual (Tannen 1987; Silverstein 1984; Tannen 1989); resaltar y dotar de importancia a ciertos elementos en el discurso (Fox 1971, 1977, 2014; Jakobson 1966); ser un recurso estilístico y establecer relaciones interpersonales entre los interlocutores (Rodríguez Cuevas 2013; Tannen 1989); y, también, establece una relación intrínseca con la memoria, tanto de

largo plazo como de corto plazo (Fabb 2017), como con la cultura y la sociedad de los hablantes y/o lengua en cuestión (Mannheim 1986).

De otro lado, cabe recalcar que este fenómeno ha sido constatado en diversos géneros discursivos, en todas las regiones del mundo y en distintas épocas (Fox 2014; Lang 1987); sin embargo, su “universalidad” no presupone la carencia de variación o hechos particulares a cada lengua, ya que, como se propone en esta tesis, el paralelismo semántico varía tanto por la estructura de la lengua, como por el desarrollo histórico-cultural de la tradición verbal en cuestión.

Siguiendo la terminología de Monod y Becquey (2008, 113), las partes del paralelismo semántico son (1) el cotexto (en otras palabras, los elementos repetidos idénticos o casi idénticos, es decir, el conjunto de elementos léxicos y/o morfosintácticos que permiten identificar a la segunda parte de la construcción) y (2) las unidades paralelas o los elementos contrastivos pares que alternan. Asimismo, según el comentado artículo (2008), los pares contrastivos guardan algún tipo de relación semántica¹³. A continuación, se presenta en (7) un caso de paralelismo semántico en los coloquios náhuatl.

(7)

<i>in</i>	ahuaque
in	a-hua-que
the	water-owner-PL
	‘The lords of the water’
<i>in</i>	tepehuaque
in	tepe-hua-que
The	mountain-owner-PL
	‘The lords of the mountain’

(Bright 1990, 440)¹⁴

¹³ El estudio del paralelismo semántico ha conceptualizado y definido el objeto de estudio con mayor énfasis en la complementariedad binaria a nivel léxico; por lo que la recurrencia formal entre dos o más líneas próximas/contiguas ha sido entendida como índice de una asociación de significado. Por otro lado, el paralelismo semántico emplea como principios básicos la repetición y el contraste.

¹⁴ El presente ejemplo también es muestra de *difrasismo*, fenómeno de comportamiento asociado al paralelismo semántico, el cual se analiza en el apartado (1.3.5.2).

Así, aquello a lo que nos hemos referido como cotexto, según Bright (1990), se manifiesta en los coloquios náhuatl a través de una estructura morfosintáctica repetida, resaltada en cursivas en (7), y, a su vez, lo que nos hemos referido como “unidades paralelas”, resaltadas en **negritas** en (7), serían los elementos léxicos *a-* ‘agua’ y *tepe-* ‘montaña’, los cuales, siguiendo la terminología de Bright (1990), se pueden agrupar en los coloquios náhuatl mediante relaciones semánticas de sinonimia, parentesco o, también, de contraste. Sin embargo, siendo también el paralelismo semántico un fenómeno lingüístico intrínsecamente ligado a la cultura, cabe recalcar que la relación semántica entre las unidades de una construcción paralelística no puede solo explicarse bajo criterios estrictamente semánticos o patrones de significado generales -sinonimia, antonimia, campos semánticos, entre otros-, sino, por el contrario, es preciso entender las relaciones semánticas entre las unidades en el seno mismo del desarrollo histórico-cultural del género discursivo de la lengua o tradición en cuestión. Por ejemplo, véase el siguiente ejemplo de la tradición oral quechua:

(8)

ripunay	urqupi	tukulla	waqan
Ripu-na-y	urqu-pi	tuku-lla	waqa-n
marcharse-NOM-1POS	cerro-LOC	búho-LIM	llorar-3S
‘Canta el búho en el cerro de mi partida’			
pasanay	qasapi	waychalla	waqan
Pasa-na-y	qasa-pi	waycha-lla	waqa-n
Irse-NOM-1POS	nevado-LOC	urraca-LIM	llorar-3S
‘Canta el <i>waychaw</i> en el nevado por donde me voy’			

(Adelaar 2004, 64)¹⁵

¹⁵ El glosado ha sido agregado con fines expositivos en algunos ejemplos quechua, glosas que fueron evaluadas y corregidas por Roger Gonzalo Segura, muchas gracias Roger. Sobre el uso poético de -y ‘POS’ en los cantos quechua, ver Adelaar (Adelaar 2004).

Siguiendo a Adelaar (2004), los lexemas *tuku/waychaw* (búho/cuervo), en específico, son asociados no debido a criterios estrictamente semánticos (por ejemplo, podría darse el caso hipotético de un campo semántico productivo “tipos de aves”), sino, por el contrario, bajo la razón de que el canto de ambas aves es interpretado en el marco de la cultura quechua como premonitorio de mal agüero; de la misma manera, otros pares de asociación cultural son *rumi/sacha* (piedra/árbol), *mayu/qaqa* (río/piedra), *sunqu/ñawi* (corazón/ojo), entre otros (Adelaar 2004, 64).

En conclusión, los ejemplos comentados hasta el momento ilustran que la estructura de una construcción semántica paralela se compone como mínimo de dos unidades semánticas, a las cuales nos hemos referido como unidades paralelas y que guardan algún tipo de relación semántica, sea sinonimia, de campos semánticos, etc., y, además, esta relación de significado responde también al desarrollo histórico-cultural del género discursivo y/o comunidad lingüística en cuestión. Asimismo, estas unidades semánticas paralelas aparecen en un co-texto, en el caso de los coloquios náhuatl y los cantos quechua, morfosintáctico repetido y/o semejante.

1.3.2 La estructuración del cotexto

En cuanto al cotexto, este fue definido líneas atrás como el conjunto de constituyentes léxicos o morfosintácticos que permiten identificar a las unidades paralelas. Así, considerando los ejemplos hasta ahora presentados, por lo general, el cotexto, en casi todas las lenguas cotejadas para la presente tesis, es una estructura morfosintáctica repetida (aquello resaltado en *cursivas*) como, por ejemplo, en el caso de la tradición oral quechua. Véase el siguiente ejemplo (9)

(9)

unu y	<i>rirpu</i>	llullam	<i>kanki</i>
unu-y	rirpu	llulla-m	ka-nki
agua-1POS	reflejo	mentira-EV	ser-2S

‘[Cual] reflejo de las aguas, eres ilusión’

yaku y	<i>rirpu</i>	pallqum	<i>kanki</i>
yaku-y	rirpu	pallqu-m	ka-nki
agua-1POS	reflejo	farsa-EV	ser-2S

‘[Cual] reflejo de las linfas, eres apariencia’

(Husson 1993, 65–66)¹⁶

En (9), se evidencia que ambas líneas están compuestas por una estructura morfosintáctica idéntica (repetida) compuesta por los siguientes elementos: el sufijo ‘1POS’ -y; luego *rirpu* ‘espejo, reflejo’, el sufijo *m-* ‘EV’; y, finalmente, el verbo *ka-* ‘ser/estar’ con el sufijo de ‘2S’, tal como se formaliza en (10):

(10) **Cotexto**

α -y	<i>rirpu</i>	β -m	ka-nki
und.parl-1POS	reflejo	unidad.parl-EV	ser-2S

Sin embargo, el cotexto no es siempre una estructura morfosintáctica repetida invariable y/o totalmente idéntica; sino, por el contrario, en ciertas tradiciones, como la de las lenguas mayas (Hull 2003; Monod, Aurore; Becquey 2008), el cotexto puede sufrir elipsis (11a) o el aumento de algún elemento (11b). Nótese el caso de la supresión de *yak* en (11a) y la adición y/o aumento de *oxlanujeb* y *aw-o'tan y-o'tik* en (11b) – el aumento de cotexto ha sido resaltado con subrayado:

(11)

a.

283	<i>yak ta tulanijel yal yok</i>
	‘están volviendo fuertes a sus pies’
284	<i>--- ta tulanijel yal sk'ab</i>
	‘están volviendo fuertes a sus manos’

¹⁶La traducción del ejemplo en (9) pertenece es la ofrecida por Husson (1993).

- b.
- 81 *ya j-tuptik lok'el te **biyon** chi*
 apago para que salga la enfermedad de la vena
- 82 *oxlajuneb ya j-tuptik lok'el te **yokom** chi*
 trece veces apago para que salga la enfermedad de la vena
 [...]
- 318 ***ihk'-bal** ts'anabul*
 ¿Estará negro el esplendor
- 319 ***sak-bal** ts'anabul aw-o'tan y-o'tik*
 estará blanco el esplendor de tu corazón ahora?
- (Monod, Aurore; Becquey 2008, 130–31)

Por ejemplo, en (11a), las líneas 283 y 284 guardan estricta relación formal en el co-texto; no obstante, una parte de este, en específico, *yak*, ha sido eliminada; por lo que, en (11a), estamos frente a un caso de elipsis parcial de cotexto. Situación diferente encontramos en (11b), en este caso, las líneas 82 y 83 están compuestas ambas bajo los mismos elementos léxicos y morfosintácticos; sin embargo, se ha añadido el elemento *oxlajuneb*, siendo este un caso de aumento de cotexto. Situación parecida ocurre en las líneas 318 y 319, en las que se añade *aw-o'tan y-o'tik*, lo que, en términos de esta clasificación, es también un caso de cotexto aumentado.

1.3.3 Tipo gramatical de unidades paralelas

En cuanto al tipo de unidades posibles a utilizar en paralelismo semántico, según las lenguas cotejadas, estas suelen ser, por lo general, nombres, verbos y adjetivos¹⁷. Por ejemplo, en el discurso litúrgico Lahu, lengua de la familia tibeto-birmana, las unidades semántico paralelas pueden ser, entre otras categorías, nombres, como en (12), *qhəú* ‘colina’ / *qhəmə* ‘falda del cerro’:

¹⁷ Entiéndase nombre, verbo y adjetivo como términos analítico-comparativos, los cuales responden a asociaciones tipológicas entre propiedades semánticas -objetos, propiedades y acciones- y funciones – referencia, modificación y predicación (Croft 2001).

(12)

ṅà {**qhóú** cə ǵ' a qo yù lə **qhóú** tā lâ} /
'Cuando doy vueltas por las colinas, ponlos en las colinas para mí'
'when I circle round the hilltops put them on the hilltops for me'

{**qhómē** cə ǵ' a qo yù lə **qhómē** tā lâ}
'Cuando doy vueltas por las faldas del cerro, ponlos en las faldas del cerro para mí'
'when I circle round the foothills put them at the foothills for me'

(Matissof 1991, 19)¹⁸

De la misma manera, en el cuento cantado *Tom yaya kange* de la lengua ku waru (Trans Nueva Guinea Nuclear), las unidades semánticas paralelas también pueden ser verbos (además de otras categorías); por ejemplo, en (13), las raíces verbales *pily-* 'escuchar, conocer, sentir' / *kan-* 'ver':

(13)

[...]
Pilyini kub nam ko nitim e
'¿a quién quieres escuchar? Ella dijo'
'whom do you want to hear? She said'

Kanini kub nam ko nitim e
'¿a quién quieres ver? Ella dijo'
'whom do you want to see? She said'
[...]

(Rumsey 1995, 112)

Sin embargo, no solo se puede emplear nombres, verbos y adjetivos en una construcción paralela; además, también se pueden emplear unidades con funciones gramaticales, tales como morfemas de persona. Véase el ejemplo en (14), proveniente de la lengua chol (maya):

(14)

jiñ cha'añ tyi tyäliy-**oñloñ** yu'bi
'Por eso vinimos nosotros pues'
jiñ cha'añ tyi tyäliy-**etyla** yu'bi
'Por eso vinieron ustedes pues'

(Rodríguez Cuevas 2013, 132)

¹⁸ La traducción en español ha sido agregada para fines expositivos.

Durante el *k'ajtyi tyi'*, ceremonia de pedida de mano chol, se produce un discurso dialógico conversacional en el que los miembros de las familias involucradas recitan una serie de fórmulas, las cuales son en muchos casos de paralelismo semántico. Según Rodríguez Cuevas (2013), en el paralelismo chol se pueden utilizar rasgos gramaticales de persona, además de entidades, propiedades y eventos. Asimismo, notifica que este tipo de unidad es especialmente prolífica en contextos en los que el interlocutor repite o construye el co-texto; así, en (14), las unidades paralelas son “el sufijo absolutivo de primera persona plural exclusivo, *-oñloñ* ‘nosotros’, y el de segunda persona del plural, *-etyla* ‘ustedes, vosotros’” (Rodríguez Cuevas 2013, 132). Nótese que (14), a semejanza de los ejemplos hasta ahora analizados, es perfecto candidato para considerarlo como paralelismo semántico, pues también exhibe un co-texto morfosintáctico repetido en el que se establece alguna relación semántica entre dos unidades, aunque se trata de morfemas de persona y no nombres, adjetivos, verbos, entre otros. Una situación semejante se encuentra en los siguientes ejemplos en (15) provenientes del maya yucateco y el tzeltal, respectivamente, lenguas en el que las unidades semánticas paralelas pueden ser también morfemas gramaticales aspectuales (*wa* ‘hipotético’ / *k* ‘habitual’ (15a), de persona (*te'ex* ‘ustedes’ / *ten* ‘me’) y negación (*wa ma'* ‘si no’ / *mix ba'a* ‘nada’); y aspecto (*la* ‘perfectivo’ / *ya* ‘imperfectivo’(15b)).

(15)

- a. **wa** úuch **ten** lòobe' a
 ‘si me sucede algo malo’
kuyúchu te'ex lòob
 ‘le sucede algo malo a ustedes’
wa ma' úuch **ten** lòobe'
 ‘si no me sucede nada malo’
mix ba'a kuyúchu **te'ex**
 ‘nada malo le sucede a ustedes’

- b. **La** kak'beytikix sk'ahk'alil
 Ya le dimos su tiempo (perfectivo)
Ya kak'beyix sk'ahk'alil
 Ya le damos su tiempo (imperfectivo)

(Monod, Aurore; Becquey 2008, 128)

1.3.4 Número de unidades

Para explicar el número de unidades paralelas (slots) en paralelismo semántico, se ha tomado como punto de partida el número de unidades paralelas en líneas pares inmediatas, contiguas o próximas; asimismo, cabe recalcar que este número de unidades puede ser general (y/o fijo) a una tradición como variable. En primer lugar, en el consejo ritual *nqataGak* de la lengua toba, familia mataco-guaycurú (Messineo 2009, 2003), las líneas próximas muestran, por lo general, solo un slot alternante como, por ejemplo, en (16), siendo este el par *no'ohnn* 'cosas lindas, ser lindo' / *hamae* 'cosas dulces, ser dulce':

- (16) cha'aze aka 'alo yaqa'a
 CON FEM-CL mujer extraña
 'porque esa mujer es extraña'
- e'esa'* da **no'ohnn** A
 3-decir-APL CL ser lindo
 'dice cosas muuuuy lindas!!'
- heGatae ena'am ana adate'e
 NEG ser igual FEM-CL 2POS-madre
 '(pero) no es como tu mamá'
- cha'aze aka 'alo yaqa'a
 CON FEM-CL mujer extraña
 'porque esa mujer es extraña'
- e'esa'* da **hamae** A1
 3-decir-APL Cl ser dulce
 'dice cosas muy dulces'
- qalqa' saq ena'am ana adate'e
 CON NEG ser igual FEM-cl 2POS-madre
 '(pero) no es como tu mamá'

(Messineo 2009, 207)

Diferente situación se encuentra en la tradición oral quechua, el número de slots paralelos entre secuencias contiguas o próximas es variable y oscilando entre uno y tres.

(17)

Unuy ₁	wiqillam ₂	apariwan ₃	A
Unu-y	wiqi-lla-m	apa-ri-wa-n	
agua-1POS	lágrima-LIM-EVD	llevar-INCP-1O-3S	
‘Oleadas de lágrimas me llevan’			

Yakuy ₁	parallam ₂	pusariwan ₃	A1
Yaku-y	para-lla-m	pusa-ri-wa-n	
agua-1POS	lluvia-LIM-EVD	llevar-INCP-1O-3S	
‘Torrentes de lluvia me arrastran’			

Chay	llikllaykita ₁	rikykuspa ₂	B
Chay	lliklla-yki-ta	riku-yku-spa	
eso	manta-2p-AC	ver-IND-NOM	
‘Al acordarme de tu manta’			

Chay	aqsuykita ₁	qawaykuspa ₂	B1
Chay	aqsu-yki-ta	qawa-yku-spa	
eso	saya-2p-AC	mirar-IND-NOM	
‘Al recordar tu saya’			

(Husson 1993, 66)

Considerando el ejemplo (17), se muestra que las líneas contiguas A-A1 exhiben tres slots de unidades paralelas: *unu / yaku*; *wiqi- / para-*; *apa- / pusa-*; sin embargo, en las líneas B-B1, solo dos slots, *lliklla* ‘manta’ / *aqsu* ‘saya’; *riku-* ‘acordarse’ / *qawa-* ‘recordar’.

Diferente situación para el caso en (18).

(18)

kayninta	pasaspan	
kay-ninta	pasa-spa-n	
aquí-ITIN	pasar-NOM-3p	
‘por aquí pasando’		
taytallay	chinkarqun	A
tayta-lla-y	chinka-rqu-n	
padre-LIM-1POS	perderse-ED-3p	
‘se perdió mi padre’		

kayninta	pasaspan	
kay-ninta	pasa-spa-n	
aquí-ITIN	pasar-NOM-3p	
‘por aquí pasando’		
mamallay	<i>chinkarqun</i>	A1
mama-lla-y	chinka-rqu-n	
madre-LIM-1POS	perderse-ED-3p	
‘se perdió mi madre’		

(Lienhard 2005, 493)

Por otro lado, en (18), vemos que el número de slots en quechua puede contemplar solo un intercambio de pares, en este caso, *tayta* ‘padre’ / *mama* ‘madre’. De esta manera, se verifica que el número de unidades paralelas empleadas en paralelismo semántico puede ser tanto fijo (1-3 ¿o más?) como variable dentro de una tradición.¹⁹

1.3.5 Fenómenos asociados

Por último, luego de haber expuesto las características estructurales del paralelismo, se procede a analizar tres fenómenos asociados a dicha estrategia de composición: emparejamiento fijo y/o recurrente, difrasismo y sensibilidad al préstamo.

1.3.5.1 Emparejamiento recurrente

El empleo del paralelismo semántico en una tradición particular puede conllevar la presencia de emparejamientos fijos y/o recurrentes de las unidades semánticas paralelas. Por ejemplo, en la tradición oral quechua (Lienhard 2005; Adelaar 2004), el hebreo antiguo (Lowth 1753), las lenguas mayenses (Vapnarsky 2008; Hull 2003; Monod, Aurore; Becquey 2008; Tedlock 2010), el toda (Emeneau 1937) y, en especial, la lengua rote (Fox 1971, 1988, 2014, 2016, 414–16), se ha propuesto un grupo de unidades que exige la presencia obligatoria o muy recurrente de una unidad en particular en la línea

¹⁹ En todas las lenguas cotejadas para la presente tesis, no he encontrado ningún ejemplo de cuatro slots o más; sin embargo, negar y/o afirmar la existencia de esta posibilidad solo puede ser posible a la luz de más datos.

contigua o próxima²⁰. Cabe recalcar que no todas lenguas en la muestra exhiben este fenómeno asociado y en las que sí, el grado de emparejamiento como el número de pares fijos difiere sustancialmente. Por ejemplo, en la lengua rote existen, por lo menos, cuatrocientos pares fijos (Fox 1971, 245); por otro lado, a pesar de que no existe un estudio cuantitativo de pares fijos en la tradición oral quechua, se ha propuesto el emparejamiento fijo de las siguientes unidades (tabla n°8)²¹:

Tabla 8 Emparejamiento fijo y/o recurrente en quechua

Emparejamiento fijo en quechua (Lienhard 2005)	
<i>Waq</i> a- ‘llorar’	<i>Ll</i> aki- ‘sufrir’
<i>T</i> ayta ‘padre’	<i>M</i> ama ‘madre’
<i>R</i> ipu- ‘irse’	<i>P</i> asa- ‘irse’ (préstamo del español)
<i>U</i> rqu ‘cerro’	<i>Q</i> asa ‘abra’
<i>I</i> nti ‘sol’	<i>K</i> illa ‘luna’
<i>Q</i> uri ‘oro’	<i>Q</i> ullqi ‘plata’
<i>P</i> unchaw ‘día’	<i>T</i> uta ‘noche’

Para ejemplificar dicho fenómeno asociado, tómesese el caso del par *apa*- ‘llevar’ / *pusa*- ‘conducir’, el cual se constata desde el S. XVII en la *Nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala (Husson 1993; Mannheim 2015) hasta el S. XX en huaynos, harawis y otros géneros (Cavero 1985; Adelaar 2004; Lienhard 2005; Mannheim 1986, 1998).

(19)

- a. Unuy wiqillam **ap**ariwan
‘Oleadas de lágrimas me llevan’
Yakuy parallam **pu**sariwan
‘Torrentes de lluvia me arrastran’

(Husson 1993, 66)

²⁰ La lengua rote, a través de los trabajos de J. Fox, puede ser considerada como la lengua mejor estudiada en relación al paralelismo semántico.

²¹ Aún no se emprende un estudio sobre emparejamiento fijo y/o recurrente en quechua. Los pares de la tabla 8 son un intento de Lienhard (2005) de recoger este fenómeno; sin embargo, como lo demuestra en ejemplo en (19), el cual extraigo de investigaciones propias con el canto quechua, aún hay muchos más pares de asociación recurrente por estudiar.

b.	Apawankiman karan	Tú pudiste llevarme
	Pusawankiman karan	Tú pudiste conducirme
	Apawankiman karan	Tú pudiste llevarme
	Pusawankiman karan	Tú pudiste conducirme
	Manacha kunan hinachu	Puede que ya no seas como ahora
	Waqaspa tiyashayman	Me quedaré en llanto
	Manacha kunan hinachu	Puede que ya no seas como ahora
	Llakispa tiyashayman	Me quedaré en pena

(Mannheim 1998, 252)²²

1.3.5.2 Difrasismo

En segundo lugar, en las lenguas mayas, desde el náhuatl clásico a las contemporáneas (Tedlock 2010; Barret 2017; Vapnarsky 2008), como en las lenguas chibchanas (Costenla Umaña 1996), se constata el uso de *difrasismo*, el cual se define como “la asociación (estable) de dos lexemas, lo que resulta ser una manera de construir un significado nuevo expresando una idea única, en la cual el sentido final no es co-extensivo a la suma de los sentidos de sus dos componentes” (Monod, Aurore; Becquey 2008, 123; Garibay Quintana 1953). En otras palabras, el empleo fijo y/o recurrente de dos ítems léxicos como unidades paralelas puede devenir en un significado no extensivo o composicional; por ejemplo, en tzeltal, el par *tzicuehua* ‘astillar’ / *tlapani* ‘romper’ significa ‘nacer’ (Montes Oca de Vega, 1997). Siguiendo con lo expuesto, véase el siguiente ejemplo:

(20)

160	ay to ta amahtantesel	hay todavía tu ofrenda
161	ay to ta awoboltesel	hay todavía tu contribución

(Monod, Aurore; Becquey 2008, 124)

²² Invito a investigar el par quechua *waqa-* ‘llorar’ / *llaki-* ‘sufrir’ como par recurrente y/o fijo. Otro tema de investigación es el paralelismo semántico en el huayno cantado en español con sustrato quechua ¿qué se mantiene y qué se innova en relación a las características del paralelismo semántico acá descritas? Véase el siguiente ejemplo, extraído de “gorrioncito” por Picaflor de los Andes, a la luz de hasta lo ahora expuesto:

(a) Basta ya **gorrioncito** que tus **trinos** me **conmueven**

Basta ya **zorzalito** que tu **llanto** me **entristece**

Por lo pronto, podemos verificar la presencia de tres slots de pares semánticos, a semejanza del caso quechua, y un co-texto morfosintáctico, cuasi repetido, posible innovación a la hora de cantar en español.

En principio, el ejemplo en (20) muestra dos unidades paralelas con una relación semántica clara; sin embargo, lo interesante del difrasismo en las lenguas mayas recae en el que el uso frecuente y/o fijo de un par, en este caso **amah** ‘ofrenda’ / **obol** ‘contribución’, genera con el tiempo un significado no composicional, en este caso, ‘sufrimiento’; es decir, el ejemplo en (20), debe entenderse bajo este significado generado.

1.3.5.3 Sensibilidad al préstamo

Por último, las unidades paralelas pueden pertenecer tanto a la lengua madre, como a una segunda lengua. Este hecho ha sido constatado en quechua (Adelaar 2004; Muysken 1987; Julca Guerrero 2009), maya (Hull 2003; Monod, Aurore; Becquey 2008; Barret 2017; Vapnarsky 2008) y rote (Fox 2016, 1971, 1988)²³. Por ejemplo, Adelaar (2004, 65) describe que en el paralelismo semántico quechua también se pueden emplear unidades paralelas conformadas tanto por un elemento quechua, como por uno en español (no necesariamente en ese orden).

Por ejemplo, los siguientes pares están compuestos por raíces verbales de ambas lenguas: *upya-* ‘tomar’ / *tuma-* ‘tomar’; *deha-* ‘dejar’ / *saqi-* ‘abandonar’; *rima-* ‘hablar’ / *parla-* ‘hablar’. Además, también el equivalente en español de un verbo quechua es derivado a partir de una base nominal, tal y como en los siguientes casos: *puñu-* ‘dormir’ / *sweñu* ‘soñar’; *kuti-* ‘regresar’ / *bwelta-* ‘volver’. Por otro lado, también se puede hacer uso de solo pares de origen español: *tormentu* ‘tormento’ / *martiryu* ‘martirio’; *ala* ‘ala’ / *piku* ‘pico’; *lechi* ‘leche’ / *swero* ‘suero’- hecho también descrito por Julca (2009). Finalmente, Adelaar (2004) también describe el uso recurrente de un par en específico *ripu-* ‘irse’ /

²³ Aún es necesario explicar la motivación de la sensibilidad al préstamo. Por otro lado, se ha preferido el caso quechua para ejemplificar la sensibilidad al préstamo, debido a que cuenta con estudios más detallados.

pasa- ‘irse’ – lo que en la presente tesis sería interpretado como un caso de emparejamiento recurrente. Para ejemplificar lo expuesto, véase (21):

(21)

Liyunta mantsatsu
Liyun-ta mantsa-tsu
león-ACC temer-NEG
‘no me asustan los leones’

Tingrita mantsatsu
Tingri-ta mantsa-tsu
tigre-ACC temer-NEG
‘no me asustan los tigres’

(Julca Guerrero 2009, 81)

En este caso, siguiendo lo expuesto en 1.4.2, el ejemplo (21) seguiría la estructura básica del paralelismo semántico planteada en la presente tesis: un cotexto repetido idéntico en el que dos unidades, en este caso léxicas, alternan, las cuales, además, tienen alguna relación semántica, ser felinos.

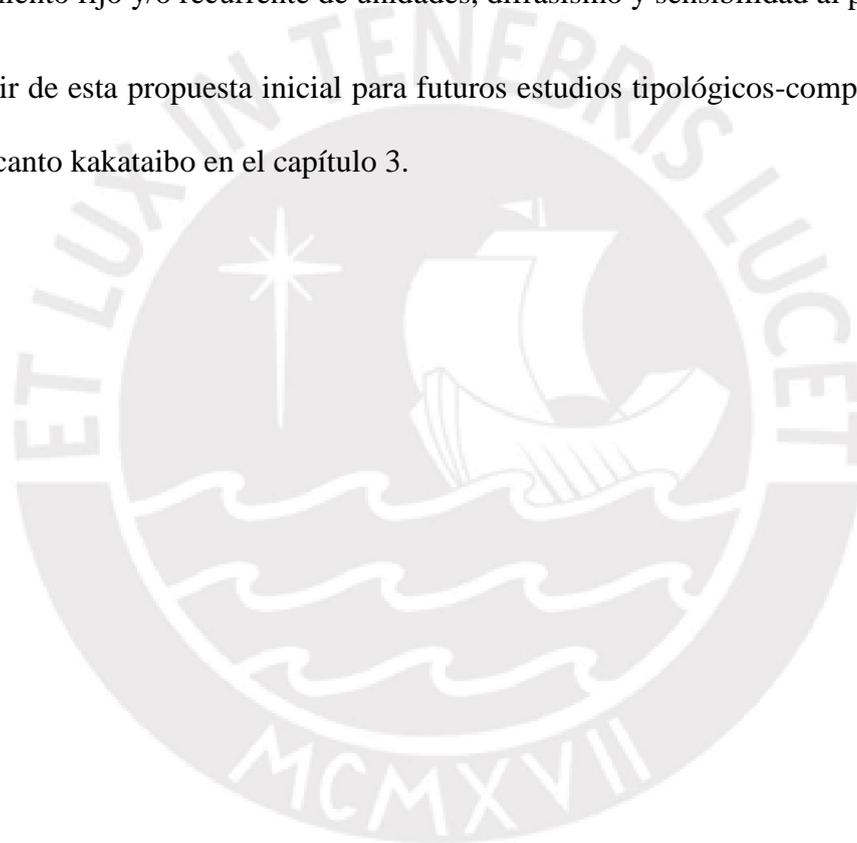
1.6 Resumen

En este capítulo de Marco Teórico, se ha discutido y elaborado los conceptos empleados en el análisis de los datos. En primer lugar, siguiendo la Teoría Oral Formulaica, se sigue que el compositor tradicional oral no memoriza textos enteros, ni pasajes temáticos de extensa longitud, sino una serie de habilidades, hábitos o principios lingüísticos, formados y re-creados en el desarrollo histórico, social y cultural de cada tradición en particular. Asimismo, en vez de la noción de fórmula, se trabaja con el concepto de *estrategia de composición*, el cual se entiende como un recurso lingüístico convencionalizado que sistemáticamente permite la creación espontánea y continua de líneas (Frog 2009).

Por otro lado, se propuso una serie de preguntas iniciales para el estudio tipológico comparativo del paralelismo semántico. En primer lugar, se proponen dos conceptos básicos a la hora de estudiar dicho fenómeno: unidades paralelas y cotexto. Las unidades paralelas se entienden como los elementos alternantes, semánticamente relacionados, que

aparecen en un cotexto. El cotexto se entiende como la estructura y/o los elementos lingüísticos repetidos idénticos o casi idénticos que acompañan a las unidades paralelas. Así, sobre el cotexto se propone que, como caso más paradigmático, por lo general, es una estructura morfosintáctica repetida idéntica; asimismo, a veces puede sufrir elipsis o aumento de cotexto. Por otro lado, en cuanto a las unidades paralelas, su tipo gramatical y combinación, y el número de unidades paralelas (o slots) en un par de líneas. Además, el empleo de paralelismo semántico suele acarrear fenómenos asociados como emparejamiento fijo y/o recurrente de unidades, difrasismo y sensibilidad al préstamo.

Así, a partir de esta propuesta inicial para futuros estudios tipológicos-comparativos, se analiza el canto kakataibo en el capítulo 3.



Capítulo 2 **Cantos tradicionales kakataibo**

En este segundo capítulo, se abordan distintos temas relacionados a los cantos kakataibo. En primer lugar, se discute el concepto de *tradición* desde el trabajo etnográfico de Frank (1983, 1990); luego, a partir de un recuento de la bibliografía disponible hasta la fecha, como del propio trabajo de campo, se describe el aprendizaje de cantos kakataibo tanto como para hombres como mujeres. Los primeros aprendían el canto kakataibo mediante un antiguo rito de iniciación (Frank 1983); mientras que las segundas, en el seno del hogar (Winstrand 1969; Winstrand-Robinson 1976). Finalmente, se ofrece una breve descripción de los cantos kakataibo documentados por autores previos y los registrados en la presente tesis²⁴.

2.1 Sobre el concepto de tradición

A partir del trabajo de campo realizado en la comunidad kakataibo de Santa Marta durante los años 1980 y 1981, Erwin Frank, siguiendo propuestas de etnogénesis, propone, a partir de una descripción etnográfica sobre cuentos y mitos que el conjunto de comunidades kakataibo “jamás constituyó una entidad ni socialmente ni culturalmente integrada” (1990, 9)²⁵; puesto que, según el citado antropólogo, habría la suficiente evidencia lingüística y cultural para por lo menos postular tres sub-grupos regionales y/o dialectales: tomando como referencia los kakataibo de Santa Marta, los kakataibo de San Alejandro serían “más “divergentes” en términos lingüísticos y culturales” (1990, 9). Asimismo,

²⁴ Como se precisado a lo largo de la presente tesis, el canto kakataibo y las prácticas culturales asociadas a este ya no tienen mucha vitalidad entre las comunidades estudiadas; de ahí, el empleo de “aprendían” frente a “aprenden”. Sin embargo, es necesario seguir profundizando sobre el tema y discutir posibles nuevos escenarios de aprendizaje.

²⁵ El autor se refiere a los cuentos y mitos bajo el nombre de *bana* ‘palabra, voz, hablar, contar’, categoría kakataibo que englobaría a estos dos géneros discursivos.

también se podría postular un grupo de “Aguaytía medio” y “los de las cabeceras” (estos últimos serían los de Santa Marta).

Siguiendo con su propuesta, el autor describe que incluso los tres mencionados subgrupos etnolingüísticos kakataibo “jamás se han constituido como [entidades] sociopolíticamente e ideológicamente [integradas]” (1990, 11); por el contrario, los kakataibo “solían más bien vivir repartidos en algunas docenas de grupos locales, situadas en ambas bandas del Aguaytía, del Zúngaru-Yacu y sus afluentes” (1990, 11).

Además, estos grupos locales eran autónomos y constaban de, aproximadamente, cien personas o veinte familias, compuestas estas por “hermanos, hijos nietos y –a veces– también yernos de cierto “hombre fuerte <uni cushi>” (1990, 11); grupos, cuyas relaciones distaban desde el intercambio de ideas, herramientas y mujeres hasta la guerra abierta con la toma de trofeos, y el rapto de niños y mujeres. Así, debido a esta organización patrilocal kakataibo, Erwin Frank sostiene que no se puede hablar de una tradición oral unificada, ya que “tal tradición nunca existió [y] lo que sí existe es más bien toda una serie de tradiciones orales, más o menos diferenciadas en su contenido concreto” (1990, 13), las cuales eran gradualmente distintas y transmitidas según el grupo local²⁶.

De esta manera, a pesar de que el autor no ofrece ningún ejemplo concreto de esta variación regional y/o patrilocal, describe que la variación era mínima, pues “difieren entre sí solamente en detalles [...] casi insignificantes, como el nombre de ciertos actores míticos o la secuencia de ciertos episodios” (1990, 13).

En resumen, el citado antropólogo propone que no existe ni existió una tradición oral unificada en los kakataibo; por el contrario, el escenario sería “una serie de tradiciones orales, más o menos diferencias en su contenido concreto, las cuales se transmitían antes a nivel de los diferentes grupos locales independientes entre sí y las cuales se siguen

²⁶ Sobre esto, cabe anotar que la misma idea de una “tradición oral unificada” parece arriesgada hasta para casos paradigmáticos como el registro escrito.

transmitiendo en la actualidad al interior de linajes formales, herederos de antiguos grupos locales, de los cuales se componen sus actuales Comunidades Nativas (1990, 12).”

Ante lo expuesto, es preciso recalcar que la hipótesis de Frank (1990) busca probar que los kakataibo nunca se constituyeron como un grupo político y cultural unificado y que, por el contrario, son resultado de un proceso de etnogénesis. Como resultado de esto, no habría tal tradición oral unificada, por el contrario, esta es descrita por el antropólogo como de variaciones mínimas.

Al respecto, considerando la variación lingüística del kakataibo actual descrita por Zariquiey (2011c), el parecido formal entre los distintos grupos sugiere que sí hubo una integración entre los kakataibo a nivel político y cultural; por lo que la hipótesis de la etnogénesis parece arriesgada – además, esta no forma parte de la discusión en la presente tesis.

Por otro lado, como se pretende demostrar en este trabajo, el canto kakataibo exhibe altos niveles de semejanza entre las dos ramas dialectales más divergentes, por lo que la descripción de Frank (1990) acerca de las variaciones mínimas estaría en lo correcto. Por lo tanto, el canto kakataibo manifestaría un conjunto de prácticas culturales narrativas y musicales en variación y con altos niveles de similitud, las cuales, además, son reconocidas actualmente por los kakataibo en general como su “tradición”²⁷. Sin embargo, estas variaciones, como se expone en el capítulo 3, no son mínimas y solo en detalles insignificantes, pues al analizar las tres estrategias de composición, se constata diferencias importantes.

²⁷ En sí, la dinámica social de toda tradición oral es siempre de naturaleza variable. Lo que existe es una multiplicidad de textos ejecutados y documentados, los cuales muestran la variación en la performance de cada cantante, la variación en el grupo, y al mismo tiempo, la pertenencia a una tradición de hábitos culturales, musicales y lingüísticos. La unificación solo existe en la virtualidad teórica. Por otro lado, reconozco que el debate existente en la literatura antropológica y etnomusicológica critica el término “tradición”, al punto de rechazarlo por considerarlo “una construcción o un invento” (Molina Palomino 2018); sin embargo, lo empleo reconociendo la subjetividad de los propios kakataibo en el desarrollo individual y social de sus prácticas narrativas y musicales.

2.2 El aprendizaje de cantos

Todos los estudiosos que han descrito y analizado los cantos tradicionales kakataibo han dado cuenta de la distribución por género en la ejecución de los cantos; mientras que ciertas canciones solo son cantadas por hombres y tratan sobre temas bélicos o buscan exaltar características físicas propias o la caza de algún animal; otras solo son cantadas por mujeres y versan sobre el cómo fue criada la cantante o la educación de los niños kakataibo. Asimismo, también se ha constatado en diversas oportunidades la existencia de un grupo de canciones que no distingue el género del cantante, pues tratan de temas más comunitarios como la muerte de algún familiar²⁸. Frente a esto, el presente apartado recrea los eventos de aprendizaje de los cantos tradicionales kakataibo para hombres y mujeres a partir del cotejo de fuentes bibliográficas y mediante información recogida durante el trabajo de campo de la presente tesis.

2.2.1 Contando la palabra: ¿un rito de iniciación masculina?

La primera descripción del aprendizaje de cantos en la cultura kakataibo es ofrecida por (Winstrand-Robinson 1976, 1975). En ella, se detalla que los jóvenes kakataibo eran sometidos a ritos de iniciación que podían durar de uno a tres meses, en los cuales un guerrero reconocido por su valentía, el *<aín hibu>* ‘lit. su dueño’, les enseñaba a los jóvenes las normas sociales y las tradiciones culturales mediante cantos; cotéjese la propia descripción de la autora en la siguiente cita:

“Actuaban bajo la dirección de un guerrero reconocido especialmente por su valentía y un consejo formado por los hombres principales de edad madura que encabezaban las familias de cada gran casa comunal. Los jóvenes por medio de severas pruebas de iniciación que duraban de uno a tres meses, memorizaban e internalizaban el folklore de la tribu y las normas sociales principalmente por medio de cantos”(1976, 1-2).

²⁸ Por otro lado, en cuanto a las características musicales (melódicas) del canto kakataibo, también se encuentra una distribución relativa al género del cantante: los cantos de hombres y mujeres son mono o bitonales, a veces con solo microvariaciones; sin embargo, las mujeres cuando cantan *tua paranti* ‘para engañar al bebé’ emplean una escala pentatónica. Un estudio más detallado sobre la distribución social de la práctica musical de los grupos indígenas de la Amazonía aún no se ha realizado.

Asimismo, este aprendizaje consistía, según la autora, en internalizar el contenido, el ritmo y el orden de los cantos mediante la repetición línea tras línea recitada por el <*aín hibu*>.

“ese hombre conducía los cantos mientras que todos los demás repetían frase tras frase. La concurrencia repetía la primera frase, simultáneamente escuchaba la segunda frase [...] los jóvenes no tenían que repetir monótonamente, sino memorizar el contenido, el orden y el ritmo” (1976, 7–8).

Como se observa, Wistrand-Robinson nos describe cómo los hombres aprendían los cantos kakataibo en el seno de un rito de iniciación; sin embargo, la descripción etnográfica del mismo resulta en exceso breve e insuficiente para entender a cabalidad la existencia de una multiplicidad de tipos y/o géneros de canciones cantada solo por hombres. No obstante, en Frank (1994), se documenta un complejo ritual kakataibo que bien podría relacionarse con el tratado por la previa autora: el <*chanin bana ocë*>²⁹.

Según Frank (1983, 65), este ritual de iniciación se constituía como la práctica ritual central de los kakataibo de Sungaroyacu y consistía en una serie de prácticas como el ayunar, el aislamiento social frente al resto del grupo; tabúes sexuales como la prohibición de mantener contacto visual con cualquier mujer y la práctica de rigurosos ejercicios disciplinarios³⁰. Además, detalla el autor que no se practicaba una prohibición absoluta de ingesta de alimentos, sino que estos eran racionalizados estrictamente. Por otro lado, “las actividades diarias de los participantes estaban programadas hasta el detalle. [...], los abstinentes tenían que levantarse muy temprano, bañarse antes de la salida del sol y tocar la flauta de bambú (1983, 70)”. Asimismo, se les construía a los iniciados una casa propia, el *mëkëkë xubu* ‘lit. la casa del ayuno’, y estos eran obligados a taparse por completo la cabeza con una *cushma*.

²⁹ No se ha normalizado la representación ortográfica del autor, debido a que en ciertos ejemplos comete o errores de transcripción o presenta un alfabeto kakataibo caído en desuso. Mismo caso para las citas de Montalvo Vidal (2010).

³⁰ Un detalle a resaltar es que en los tres contextos restantes se ejecutaba algún tipo de canto, cf. Frank (1983, 65–69). Por otro lado, Frank utiliza el etnónimo *Uni* frente a *kakataibo*.

En cuanto al momento del rito de iniciación en sí, noche tras noche durante dos o tres meses, el tiempo era dedicado a la educación dentro del *mëkëkë xubu*, donde los jóvenes iniciados “tenían que estar en cuclillas sobre sus bancos de topa [y] los iniciadores les ataban luego las manos, para así, con una liana, amarrarlos por encima de sus cabezas, a una viga del techo (1983, 71)”. Ya amarrados, los iniciados aprendían de los mayores todo el acervo de cantos kakataibo; por ejemplo, cantos con los cuales se podían curar enfermedades y contrarrestar veneno de serpientes, cantos de guerra, cantos de saludo y despedida, cantos para detener diluvios o favorecer la caza de felinos, serpientes y otros animales, y cantos sobre la ética kakataibo y la convivencia entre parientes (1983, 71)³¹. Por otro lado, en relación a las comunidades kakataibo ubicadas a los márgenes del río San Alejandro, cuenta Montalvo (2010) que este subgrupo kakataibo practicaba un rito de iniciación llamado el <*wan'na ñuiti*> ‘bana ñuiti, lit. contar la palabra’ para jóvenes varones de quince a dieciocho años de edad³². Esta práctica cultural se realizaba una vez al año, antes del inicio de la temporada de lluvias, y días antes de su realización “todos los residentes del paraje estaban movilizados para construir el recinto que acogería a los participantes” (Montalvo Vidal 2010, 112). Asimismo, una vez llegado el día del rito de iniciación y los jóvenes varones dentro de la casa construida, la cual se encontraba a oscuras, los ancianos les transmitían los conocimientos kakataibo a los jóvenes por medio de cantos, los cuales debían de repetir en coro lo cantado. Por otro lado, los participantes debían de someterse a una dieta rigurosa y no podían mirar a otras personas u animales (2010, 113); por ejemplo, léase la información brindada por uno de los colaboradores

³¹ En todo el trabajo de Erwin Frank, casi no se ofrecen los nombres de los cantos a los que se refiere.

³² Preciso anotar que la información brindada por Montalvo Vidal se basa en un trabajo de campo llevado a cabo durante los años cincuenta del s.XX, por lo que, si bien la transcripción de la lengua kakataibo no es adecuada, ciertas descripciones etnográficas resultan de mucho valor para comprender las continuidades e innovaciones socioculturales de este grupo.

kakataibo, Marco, que trabajó con el citado autor y vivió en más de una oportunidad el comentado ritual:

“Cantábamos tarde y mañana. Repetíamos los cantos. El **wan’na ñuiti** era algo muy serio. No era como cualquier evento de la vida cotidiana. Todos, adultos y jóvenes, observábamos una *dieta* rigurosa. No podíamos mirar a las personas, los animales”.(2010, 113)

Finalmente, durante el trabajo de campo llevado a cabo para la presente tesis los colaboradores kakataibo de BA y SA comentaron que sus padres y sus tíos les empezaron a enseñar los cantos kakataibo a partir de la edad de los doce o quince años, edad que las familias de la comunidad consideraban apropiada para aprender los cantos y ser aconsejados en las tradiciones y comportamiento kakataibo³³. Asimismo, cuenta Roberto Angulo (BA) que su padre y/o alguna otra persona mayor lo llamaba a él y a otros 6-7 jóvenes para reunirse en torno al patio de una casa y así escucharlo cantar durante horas mientras que él y los otros jóvenes a veces repetían lo cantado. Por otro lado, recordó también que cada año durante el verano algunos jóvenes se internaban durante una semana en una casa grande conducida por un kakataibo experimentado en la práctica de dietar y conocedor de los cantos para así ayunar y aprender los cantos; hecho también corroborado por Héctor Palacios (SA).

Además, en cuanto a las prohibiciones alimenticias que conllevaba la práctica de la dieta, comentaron tanto Roberto Angulo (BA) como Héctor Palacios (SA) que no se podía comer sal, ají, pescado y carne cocinada, carne proveniente de algún animal hembra y plátano maduro; mientras que sí se podía comer plátano asado con cáscara, pescado y carne ahumada, y carne de algún animal macho. De la misma manera, la dieta y el internamiento en esta casa conllevaban la prohibición de mantener relaciones sexuales o

³³ Se ha empleado el término “aconsejados”, debido a que este remite a la práctica kakataibo del *‘ēsēti* ‘aconsejar’, la cual es considerada como vital para el entendimiento de la vida y cultura kakataibo. Al respecto, los kakataibo consideran que una persona fuerte y sabia, una persona con todos los atributos y prácticas correctas, es una persona que ha escuchado bien los consejos de sus padres y/o parientes.

ver y conversar con alguna mujer, en especial durante su periodo de menstruación o embarazo. El incumplimiento de estas prohibiciones alimenticias, tabúes sexuales, etc., según Roberto Angulo, era causa directa de no aprender correctamente los cantos kakataibo y sus propiedades asociadas, tales como el poder de curación, detener truenos y lluvias, mejor caza, entre otras³⁴.

En resumen, a partir del trabajo de los autores previos y el trabajo de campo de la presente tesis, se corrobora la existencia de características en común en los ritos de iniciación descritos para cada variedad dialectal del kakataibo³⁵. En primer lugar, se corrobora la existencia de un ritual de iniciación para jóvenes varones adolescentes, el cual era conducido por varones mayores y/o ancianos experimentados que podía durar una semana o dos a tres meses, en el cual se les enseñaba a los jóvenes, de aproximadamente quince años, las normas sociales y prácticas culturales kakataibo por medio de cantos. Asimismo, los iniciados aprendían los distintos tipos de cantos y sus funciones, como también internalizaban el ritmo, el contenido, la melodía y la forma. No obstante, cabe recalcar que este “rito de iniciación” no era el único momento de aprendizaje de los cantos; por el contrario, el aprendizaje mismo es más un proceso iniciado en la etapa temprana de la adolescencia, pues, uno podía participar más de una vez en este “rito de iniciación”. Véase, a continuación, la siguiente tabla comparativa.

³⁴ El poder comer carne solo de animales machos fue comentado por Roberto Angulo; fuera de esta diferencia, ambos colaboradores coincidieron en las prohibiciones alimenticias, tabúes sexuales y demás. En cuanto a los tabúes sexuales, los kakataibos que trabajaron conmigo en la C.N de Mariscal Cáceres comentaron que el acto sexual con una mujer embarazada o en periodo de menstruación trae serias consecuencias físicas, como la pérdida de fuerza, y emocionales para el hombre.

³⁵ Sí existían prácticas culturales afines a todos los grupos. Además, en relación a Frank (1990), la afinidad de una práctica como la descrita en la tabla 9 es bastante alta como para afirmar lo contrario.

Tabla 9 Rito de iniciación masculina según trabajos previos y la presente tesis³⁶

Aprendizaje de cantos a través de un ritual de iniciación masculina				
Investigador	Winstrand-Robinson (1976)	Frank (1988, 1995)	Montalvo Vidal (2010)	Alejandro Prieto (2018)
Comunidad y dialecto	San Alejandro Alto Aguaytía Bajo Aguaytía	Santa Martha (Sungaroyacu)	Sinchi Roca (San Alejandro)	Bajo Aguaytía San Alejandro
Duración	De uno a tres meses	De uno a tres meses	¿Una noche?	Una semana
Iniciados	Jóvenes	Jóvenes	Jóvenes de 15 a 18 años	Jóvenes de quince años
	Guerrero reconocido y consejo de hombres de edad madura, los cuales eran jefes de cada casa comunal	Personas mayores y/o ancianos	Personas mayores y/o ancianos	Personas mayores experimentadas en la práctica de dietar y conocedoras de los cantos y sus funciones
Prácticas asociadas	Sin especificar	Ayuno, tabúes sexual, ejercicios físicos rigurosos	Ayuno, prohibición de mirar a otras personas y/o animales.	Ayuno, tabúes sexuales, prohibición de ver a mujeres, en especial en periodo de menstruación o embarazadas.

2.2.2 **El canto y la mujer kakataibo**

En contraposición con toda la información bibliográfica disponible sobre el aprendizaje de los cantos por parte de los hombres kakataibo, el aprendizaje musical de las mujeres no ha recibido la suficiente atención. A pesar de esta situación de desconocimiento, Winstrand-Robinson (1976) nos detalla lo siguiente³⁷:

“Con frecuencia se oyen cantos didácticos antes del amanecer, cuando las madres instruyen a sus hijos [...] Las niñas de tres o cuatro años sencillamente absorben el ritmo y el tono escuchando a sus madres. Los jóvenes aprenden las formas rítmicas, pero no las emplean hasta después de su pubertad, cuando emplean los cantos llanos como autodefensa contra otros jóvenes, o contra las mujeres mayores que las acusan de maltratar a una joven.” (1976, 12)

³⁶ La exposición de Montalvo Vidal no es del todo clara respecto al tiempo de duración del ritual de iniciación. El autor indica una noche; mientras que su informante pareciera declarar una acción con sucesivas repeticiones.

³⁷ En Prieto Mendoza (2016), se ofrece un análisis más detallado del trabajo de Winstrand-Robinson y de los cantos ejecutados por mujeres.

Por lo tanto, si bien de la cita se puede desprender que el aprendizaje de los cantos por parte de las mujeres kakataibo no se llevaba a cabo en el marco de un ritual de iniciación específico, sino, por el contrario, través de la exposición a partir de una edad temprana, la información resulta escasa. Asimismo, considero preciso admitir que en esta tesis no he abordado con suficiente dedicación el canto kakataibo femenino, por lo que aún es necesario un trabajo etnográfico, lingüístico y musicológico sobre el canto de las mujeres kakataibo, su aprendizaje y la continuidad del mismo; tomando en consideración, que son las mujeres las que continúan cantando con mayor recurrencia. Un posible punto de partida puede ser las prácticas asociadas a la primera menstruación, pues como muchos otros grupos, no solo pano, sino de otras familias etnolingüísticas de la Amazonía, el canto es un elemento clave en la menarquía (Belaúnde 2016, 17; Rojas Zolezzi 2017, 45–46)³⁸.

2.3 Tipos de cantos kakataibo

Los cantos kakataibo no se ejecutan en un espacio aislado y/o sin motivo alguno; sino, por el contrario, su ejecución, en muchos casos, es parte fundamental de las muchas actividades propias de la vida económica, social y ritual kakataibo. Asimismo, según la comparación de los cantos recogidos en Winstrand-Robinson (1975, 1976) y Zariquiey (2014), en Prieto Mendoza (2016) se constata la existencia de al menos doce nombres y/o tipos de cantos; no obstante, cabe recalcar que para aquella ocasión no fueron incluidos todos los antecedentes bibliográficos que trataron y/o nombraron los cantos kakataibo, debido a solo trabajar con la variedad de Bajo Aguaytía, por lo que una comparación más detallada quedó pendiente. A continuación, se presenta, en relación a su procedencia dialectal, un análisis de la bibliografía disponible hasta la fecha sobre los tipos y nombres

³⁸ Asimismo, en términos musicales, el canto de las mujeres kakataibo suele emplear lo que podría ser descrito como una escala pentatónica; no así, los hombres.

de los cantos kakataibo en consonancia con los datos etnográficos y los tipos de cantos documentados en la presente tesis³⁹.

2.3.1 **Winstrand-Robinson** (1969; 1976, 1975)

Winstrand-Robinson, lingüista del Instituto Lingüístico de Verano, trabajó durante veinticinco meses en un periodo de siete años (1958-1964) con los grupos kakataibo ubicados en los ríos de San Alejandro, Alto y Bajo Aguaytía⁴⁰. Fruto de este trabajo, ofrece una serie de características de estilo propias de los cantos kakataibo y de ciertos géneros en específico, como también detalla la existencia de ocho nombres con los que los kakataibo se refieren a sus canciones. Sin embargo, debido a que sus investigaciones ya han sido comentadas en Prieto Mendoza (2016, 17–30), se ha optado por no entrar en detalles. A continuación, se presenta un resumen de las características ofrecidas en los tres artículos en cuestión:

³⁹ No se ha elaborado un apartado específico para la variedad de Alto Aguaytía, debido a que no existe antecedente bibliográfico en el cual se haya tratado sus prácticas musicales.

⁴⁰ Si bien la autora no lo explicita, la información se deduce a partir de la procedencia de los cantantes a los que se refiere en la nota a pie de página n°3 en Winstrand-Robinson (1975, 150–51). De la misma manera, se recomienda ver Prieto Mendoza (2016, 17–30).

Tabla 10 Tipos de cantos según Winstrand-Robinson

Nombre	Definición	Intérprete	Características
<bana tuputi> <i>bana tuputi</i>	‘palabras con cadencia’	Mujer	Términos empleados para cantos de mujeres en la zona de Shambuyacu
<caananquiti> <i>kanankiti</i>	‘diálogos recíprocos’	Hombres / mujeres	Términos empleados para cantos de mujeres en todas las demás zonas.
<bana męcēti> <i>bana męcēti</i>	‘palabras recitadas’	Hombres	Cantos llanos y monótonos de tono fuerte recitados por hombres. Se refieren también a cantos de ritos ya abandonados.
<bana biruti> <i>bana biruti</i>	‘comenzar a hablar’	Hombres	
<chaní bana oti> <i>chanin bana ‘oti</i>	‘difundir las palabras’	Hombres	
<noo bana> <i>noo bana ‘iti</i>	‘palabras del enemigo’	Hombres	Canto especial del hombre, se canta por las noches.
<xuuncati> <i>‘xunkati’</i>	‘decir y soplar’	Hombres	Canto en el que se sopla y sirve para ahuyentar a los espíritus que causan enfermedades, tormentas u otros peligros.
<rarumati> <i>‘rarumati’</i>	‘geminar, lamentar’	Hombres / mujeres	En el fallecimiento de un miembro nuclear de la familia o de la comunidad

2.3.2 Bajo Aguaytía

Además del trabajo de la Winstrand-Robinson, Brabec de Mori recoge cuarenta años después ocho tipos de cantos kakataibo en la comunidad de Mariscal Cáceres y Yamino (Bajo Aguaytía), de los cuales dos presentarían subtipos⁴¹:

⁴¹ Se ha mantenido la ortografía empleada por Brabec de Mori en los nombres de tipos de cantos registrados por el autor.

Tabla 11 Cantos recogidos por (Brabec de Mori, 2011)

Tipo de canto	Normalización	Intérprete
bana topoti	bana tuputi	Mujer
kankiti	kankiti	Mujer
rarumati	rarumati	Mujer
no bana iti <ul style="list-style-type: none"> • akonanke uni • tokoriko uni • oni siná • iná rabi iti • kamano iti 	no bana ‘iti <ul style="list-style-type: none"> • ’akanankē uni • tukuriku uni • unī siná • iná rabi ‘iti • kamano ‘iti 	Hombre
shakuati <ul style="list-style-type: none"> • ño shakuati • o shakuati • Anon ño rabiti • No shakuati 	xakuati <ul style="list-style-type: none"> • ño xakuati • ‘ó xakuati • anun ño rabiti • no xakuati 	Hombre
shakoti	¿xakuati?	Hombre
chanin bana oti	chanin bana ‘oti	Hombre
non ibo rabiti	non ‘ibu rabiti	¿?

De estos ocho tipos de cantos, cinco coinciden con los documentados por Winstrand-Robinson: *bana tuputi*, *kankiti*, *rarumati*, *no bana ‘iti* y *chanin bana ‘oti*⁴². En primer lugar, la distinción en el nombre para referirse al canto de las mujeres que detallaba la lingüista del ILV, *bana tuputi* o *kankiti*, también es notificada por Brabec de Mori; no obstante, los y las colaboradores kakataibo que trabajaron con él notificaron que la diferencia entre *bana tuputi* y *kankiti* es que el primero se cantaba en privado o en el seno del hogar, mientras que el segundo era un canto de carácter público. En segundo lugar, en cuanto al canto *rarumati*, el comentado autor lo tipifica solo como un canto de mujeres, a diferencia de Winstrand-Robinson, y detalla también que es un canto de lamentación por la muerte de algún familiar o miembro de la comunidad. En tercer lugar, sobre el canto *no bana ‘iti* detalla el autor que sus subtipos parecen ser solo variaciones en la

⁴² Las variaciones de *no bana ‘iti* no han sido registradas en ningún otro trabajo previo y parecen indicar solo atributos del cantante: valentía, fuerza, etc.; por lo que no se han considerado como tipos de cantos.

temática y no comprenden variación en la estructura rítmica o de composición textual en sí; no obstante, el subtipo *kamano 'iti*, según Emilio Estrella, sabio kakataibo de la comunidad de Yamino, responde a imitar el modo de cantar de los *kamano* y no propiamente un subtipo del canto *no bana 'iti*⁴³. En cuarto lugar, se registra el canto de caza *xakwati* y subtipos ligados a este; las diferencias entre estos serían de corte temático, por ejemplo, si el animal del que se canta es un 'ó 'sachavaca' o un 'ño 'huangana'; hecho que también ha sido notificado por los colaboradores kakataibo de la presente tesis. En quinto lugar, se registra la existencia de dos tipos de cantos no documentados anteriormente: <shakoti>, el cual sería un canto ejecutado por hombres con la finalidad de enamorar y <non ibo rabiti>, cantos evangélicos⁴⁴.

Finalizando la situación de los cantos en las comunidades de Bajo Aguaytía, en (Zariquiey 2014) se documentaron en la C.N Yamino siete cantos kakataibo y en (Prieto Mendoza 2016) se añadieron dos a la nombrada base de datos. Véase la siguiente tabla.

⁴³ La existencia de subtipos de cantos solo ha sido registrada por Brabec de Mori; por lo que parece suponer solo variaciones temáticas y no propiamente subtipos en sí.

⁴⁴ Sobre <shakoti>, el significado dado por el autor, 'enamorar', remite también el campo semántico de *xakwati* 'adormecer, apaciguar, atraer, embrujar, enamorar'; además, debido a las similitudes fonético-fonológicas, podría tratarse del mismo tipo de canto. Por otro lado, no se analizarán los cantos evangélicos kakataibo; sin embargo, un estudio más detallado sobre el tema es necesario, como, también, las estrategias de traducción empleadas tanto en los cantos evangélicos como en la biblia. Al respecto, escúchese en el siguiente link el audio *Words of Life* – track n°1 y n°2: <http://globalrecordings.net/en/program/C20960>; en especial, en el track n°1 (06m:52s-07m:20s) y en el track n°2 (02m:34s-03m:07s, 06m:30s-07m:04s y 09m:39s-10m:46s).

Tabla 12 Cantos recogidos en Zariquiey (2014) y Prieto (2015)

Tipo de canto	Intérprete	Características
No bana 'iti	Hombre	Relacionado a la guerra, viajes y biografía. Se exaltan las condiciones físicas y habilidades.
Bana tuputi	Mujer	Cantado de día y temática de la infancia, cómo se fue criado por parientes, quién le ayudó a crecer.
Ño xakwati	Hombre	Se canta en la casa antes de ir al monte para cazar a la huangana.
Mankëti	Mujer	En la noche y para aconsejar a los hijos y la familia.
Tua paranti	Mujer	Canciones de cuna para dormir bebés.
Kiti	Hombre	Cantado en la noche después de despertarse de un mal sueño.
Bana pëpeti	Mujer	Similar a <i>bana tuputi</i> , pero con diferente melodía.
Rarumati	Hombre/mujer	Cuando muere un miembro de la familia.
Xunkati	Hombre	Para curar enfermedades, ahuyentar los espíritus, después de las tormentas o cuando hay relámpagos.

Como se evidencia, los nueve tipos de cantos han sido registrados anteriormente por Winstrand-Robinson y Brabec de Mori; asimismo, las características asociadas a estos coinciden en todos los casos con las descripciones ofrecidas líneas atrás. No obstante, a diferencia de Brabec de Mori (2011), en Prieto Mendoza (2016) se postula que el canto *rarumati* no distingue género por ser de carácter comunal como individual, y se incluyen tres nuevos tipos de cantos: *tua paranti*, *kiti* y *bana pëpeti*. Además, cabe recalcar que el primero de estos tres podría haber sido registrado por la lingüista del ILV si se considera que ella sí registró la temática de cantos de cuna, mas no un nombre para estos; luego, sobre *kiti* y *bana pëpeti*, en Prieto Mendoza (2016) solo se registró el nombre, puesto que el colaborador kakataibo ya no recordaba cómo cantarlos.

2.3.3 Sungaroyacu

Sobre los grupos kakataibo de la variedad de Sungaroyacu no existe estudio alguno detallado sobre sus cantos. No obstante, en la descripción etnográfica de Erwin Frank (1983, 1994) sobre los kakataibo de la C.N de Santa Martha (Sungaroyacu), se ofrecen algunas breves descripciones sobre los nombres, las temáticas y sus características formales; detalla Frank lo siguiente:

“Se cuentan historias personales, la nostalgia por su poblado o la memoria de amores secretos [...] para producir cualquier efecto deseado: para que una persona se enamore de otra; para que los animales se acerquen al cazador; para que otros animales (serpientes, rayas) salgan del camino de una persona; y otras para que estos mismos animales ataquen a terceros. Existen una canción “para que amanezca más temprano” [...] y existen canciones que simplemente “dan fuerza” al cantante.” (1994, 201)

Por otro lado, ofrece el nombre de dos tipos de cantos: *xunkati* y *bana tuputi*. En cuanto al primero, describe que se canta para curar a los enfermos y que “cantar sobre un enfermo es tanto terminológicamente como en términos prácticos, igual a la práctica curativa conocida en otras partes de la Amazonía como “soplar” (*xunkati*)” (1994, 228). De la misma manera, considera *bana tuputi* como un canto de instrucción recitado esporádicamente durante las horas de descanso familiar (1994, 203). Finalmente, si bien Frank no ofrece el nombre del canto *rarumati*, al describir el fallecimiento de un miembro de la comunidad, cuenta lo siguiente:

“Todos se agarran mutuamente por los hombros poniendo sus cabezas frente a frente y tocando con sus manos el cuello del otro y lloran, alternando de vez en cuando los sollozos con una canción individual e improvisada que siempre trata sobre el fallecido. Esta escena se repite por varias horas. También cantan los familiares, y especialmente las hermanas e hijos del muerto, para poder olvidar al fallecido.” (1994, 206)

Por lo tanto, se puede presuponer la existencia de *rarumati* en los kakataibo de Santa Martha (Sungaroyacu); asimismo, en la ejecución de este canto no solo participarían miembros de la familia nuclear, como fue detallado por Winstrand-Robinson, sino también por otros miembros de la comunidad.

2.3.4 San Alejandro

Concluyendo con esta exposición, en la variedad de San Alejandro, representada por la C.N de Sinchi Roca y Puerto Nuevo, se han realizado parcial o indirectamente estudios sobre sus cantos y prácticas musicales. En primer lugar, Montalvo Vidal (2010), quien trabajó con los kakataibo de San Alejandro durante los años 1952-1953, ofrece por lo menos siete tipos de cantos y descripciones sobre situaciones en las que estos se ejecutarían. A continuación, se han extraído los términos de los cantos en cuestión del glosario elaborado por el comentado autor:

Tabla 13 Glosario de términos de cantos según Montalvo Vidal (2010)

Tipo de canto	Normalización	Características
Kaná xúnkati	Kaná xunkati	Canto para conjurar a <kaná>
Manké	¿?	Canto fúnebre durante el velorio de un familiar muerto
Mankëkë	¿Mankëti?	Cantos invocando a <Nukën pap'pa> para que reciba al nushí del muerto en el cielo. ⁴⁵
No wan'na iti	No bana 'iti	Canto al momento de ejecutar la danza del <rätuti>
No wan'na tupukë	No bana tuputi	Canción de sentimiento alegre
Ö'io mikë rarumati	'ó ...¿?	Canción de duelo luego de haber sacrificado a la sachavaca criada
Rarumati	Rarumati	Canción fúnebre de lamento a la muerte de un familiar
Wan'na tupukë	¿Bana tuputi?	Duelo

En comparación a las variedades ya presentadas, <kaná xunkati> nos permite deducir la existencia del canto *xunkati*, debido a ser cantado durante o para invocar fenómenos naturales, tales como el rayo. Esto se evidencia en la siguiente cita⁴⁶:

⁴⁵ Debido a sus características y el nombre registrado por Montalvo Vidal, los cantos *manké* y *mankëkë* designan al parecer un solo canto. Podría deberse a un error de documentación por parte del autor.

⁴⁶ Las negritas y cursivas son del texto de Montalvo Vidal y se ha optado por mantenerlas.

“La situación fue aún peor cuando los **wak’ka nõ** le dijeron a **Kaná** (el rayo) que los **Kakatai** eran enemigos de él. **Kaná** se puso bravo y colérico. Y con sus truenos y rayos mató a muchos **Kakatai**, incendió y arrasó yucales, *pijuayales*, maizales y todo lo que había sembrado. Todo quedó quemado. Al ver esto, los ancianos se reunieron para contar el **Kaná xúnkati** (canto para conjurar el rayo). Así esperaban ahuyentarlo, pero no lo lograron.” (2010, 39)

De la misma manera, se constata la existencia del canto fúnebre *rarumati*, detallado como en otras variedades como un canto ante la muerte de un familiar. No obstante, el contexto de ejecución y sus características parecerían ser más complejas según la descripción de dos contextos funerarios presenciados por Gerhard Ritter (1997) durante su trabajo misionero en Sinchi Roca y Puerto Nuevo.

Horas previas a la muerte de Lidia Bolívar, acaecida el 20/01/1974, narra Ritter que los familiares al ya advertir su posible fallecimiento empezaron el canto funerario *rarumati*. Al acaecer su sensible fallecimiento, durante toda esa misma noche, pudo escucharse los cantos y las lamentaciones de los parientes, en los cuales se narraba “en qué relación estaban con la muerta y qué tristes se sentían por su fallecimiento. Se cantó y lloró aisladamente o en grupos.” (1997, 243). Por otro lado, detalla Ritter las siguientes prácticas asociadas a este tipo de canto⁴⁷:

“Si dos personas cantan juntas el lamento funerario, se sientan una enfrente de otra (rara vez lo hacen de pie) y ponen una mano sobre la cabeza del que se encuentra frente a ellos (mapa tsanani). El canto simultáneo, que no es, sin embargo, un canto común, se llama: *bana tupubiani ca rarumatia* (contando correctamente las palabras lloran y se lamentan por el muerto)” (1997, 243).

Asimismo, indica que se pueden distinguir tres tipos diferentes de *rarumati*:

- a. “El llanto largo, triste, monótono y silencioso de los hombres y mujeres.
- b. El llanto o lamento que dura de dos a cinco minutos, a media voz, practicado por hombres y mujeres
- c. El llanto y lamento violentos, con palabras pronunciadas rápidamente, practicado por mujeres de media edad, que dura de dos a cuatro minutos.”

(Ritter 1997, 244)

⁴⁷ La muerte de un familiar o un miembro de la comunidad involucraba, según Ritter, un ritual funerario en el que se le ponía objetos tales como flechas, fósforos, dinero y un pollo en las manos del moribundo, cf. (1997, 242). Asimismo, el canto *rarumati* podía escucharse muchos días después del fallecimiento.

Por lo que se infiere que *rarumati* en la variedad de San Alejandro, al igual que el resto de las variedades, puede ser cantado tanto por hombres como mujeres. Finalizando con el comentado trabajo, se ha considerado no examinar los otros términos presentadas en Montalvo Vidal (2010), debido a baja calidad de su transcripción y las brevísimas características asociadas a estos⁴⁸.

2.4 Cantos documentados en esta tesis

Para finalizar con la exposición, a continuación, se presentan los cantos registrados, documentados y/o grabados en la presente tesis para las dos variedades en cuestión; asimismo, en consonancia con los estudios previos, se complementa las descripciones existentes y/o se ofrece una nueva descripción de algunos de estos de considerarlo necesario. Véase la siguiente tabla⁴⁹:

Tabla 14 Cantos registrados, documentados y/o grabados en BA

Tipo de canto	Intérprete	Estado
No bana 'iti	Hombres	Grabado
Kaná / Xunkati	Hombres	Grabado
Rarumati	Comunal y/o individual.	Grabado
Kankiti	Mujeres	Grabado
'Uñe xakwati	Hombres	Grabado
Kiti	Hombres	Registrado
Ño / 'ó xakwati	Hombres	Registrado
Bana tuputi	Mujeres	Registrado
Tua paranti	Hombres / mujeres	Registrado
Bana pëpëti	Mujeres	Registrado

⁴⁸ A la presente fecha, Daniel Valle, lingüista especializado en la variedad de San Alejandro, ha grabado 23 canciones en la C.N de Sinchi Roca, las cuales se encuentran digitalizadas; no obstante, no se ofrece ningún nombre en kakataibo para estas, por lo que se ha optado por no incluirlas en la discusión. Al parecer, se habrían registrado los siguientes tipos de cantos: *no bana 'iti*, *rarumati*, *xunkati* y *ño xakwati*. Mayor información, ver (Valle, n.d.).

⁴⁹ El carácter de registrado de un tipo de canto lo entiendo como ha sido posible documentar la existencia de este, los kakataibo con lo que se trabajó lo recuerdan; sin embargo, no ha sido posible grabarlo en esta oportunidad. De todos los cantos en la tabla 13, en relación a los trabajos de campo realizados desde el 2013, solo no se ha podido grabar *kiti* y *bana pëpëti*. Para todos los demás, existe una o más de una grabación.

En relación a este nuevo corpus de cantos de la variedad BA, tres tipos de cantos merecen especial atención: *kankiti*, '*uñe xakwati*, *xunkati*, *bana pëpëti*, *ño xakwati* y *kiti*. En primer lugar, en el trabajo de campo llevado a cabo, los colaboradores kakataibo notificaron que *bana tuputi* y *kankiti* eran en sí diferentes y no simples variaciones de nombres, además comentaron que la diferencia entre *bana tuputi* y *kankiti* radica principalmente en que el primero es un tipo de canto que las mujeres kakataibo ejecutan para recordar sucesos del pasado, la crianza de los hijos y/o recuerdos de la infancia; mientras que el segundo, se canta cuando una mujer ha sido criticada o han hablado mal de sus parientes⁵⁰; por lo que de ser correcta esta afirmación, *bana tuputi* y *kankiti* no serían simplemente variantes dialectales de nombre, como indicó Winstrand-Robinson, ni su diferencia estaría solo basada en el carácter público de estos, como expuso Brabec de Mori (2011). En segundo lugar, se registró y grabó el canto '*uñe shákiti*, canto para secar el terreno después de una larga noche de precipitaciones; no obstante, debido a que este tipo de canto no encuentra correspondencia en ningún trabajo previo, su estudio merece todavía mayores aclaraciones. En tercer lugar, los colaboradores kakataibo comentaron que la práctica de *xunkati* 'lit. soplar' no solo se encuentra relacionada con el acto de curar alguna enfermedad, sino también con la función de calmar fenómenos meteorológicos, tales como la lluvia, los vientos fuertes y los truenos, siendo esta última función referida como *kaná xunkati* 'lit. soplar truenos' por los colaboradores. En cuarto lugar, *bana pepëti* fue descrito como un canto ejecutado por mujeres cuando se encuentran tejiendo y/o "haciendo bollos" de algodón; sin embargo, aún es necesaria una mejor descripción de este tipo de canto. En quinto lugar, comentaron acerca del canto *ño xakuati* 'lit. atracción de la huangana' que también existe su correspondiente '*ó xakwati* 'lit. atracción de la sachavaca', tal y como indicó Brabec de Mori. Además, comentaron que la ejecución de

⁵⁰ Además de las diferencias temáticas y funciones entre estos dos tipos de cantos, las características melódicas como métricas y rítmicas son también diferentes.

este canto sí era practicada durante las noches antes de ir a cazar a alguno de estos dos animales; sin embargo, también eran cantados durante la fiesta del flechado de la sachavaca. Esta práctica kakataibo, muy semejante con el caso shipibo-konibo (Ruiz Urpeque 2016), consistía en una gran fiesta en la que se invitaba a todas las familias o grupos aledaños a participar en el flechado de la sachavaca criada durante meses. El flechazo era llevado a cabo por el dueño del animal y durante el flechado, e incluso en horas previas a este, los jóvenes y los varones reconocidos de la comunidad caminaban en fila con sus arcos levantados en brazos. Algunos, además, tocaban en fila una especie de flauta larga de bambú llamada *pakón*⁵¹, *paka-on* ‘bambú-AUM’. Por último, el canto *kiti* era ejecutado por hombres al recordar entre sueños a un familiar fallecido.

Por otro lado, en cuanto a los cantos registrados, documentados y/o grabados en la C.N de Sinchi Roca (SA), véase la tabla a continuación:

Tabla 15 Cantos documentados en la presente tesis (SA)

Tipo de canto	Intérprete	Estado
No bana ‘iti	Hombres	Grabado
Bana tuputi	Mujeres	Grabado
Xunkati	Hombres	Grabado
Mankëti	Hombres	Registrado
Rarumati	Comunal y/o individual.	Grabado
Kankiti	Mujeres	Registrado
Ño xakwati	Hombres	Registrado

En consonancia con los trabajos previos de otras variedades y en especial el trabajo de Montalvo Vidal (2010), el trabajo de campo corroboró la existencia de los cantos *no bana ‘iti*, *bana tuputi*, *xunkati*, *rarumati*, *mankëti* y *ño xakwati* entre los kakataibo de SA.

⁵¹ Asimismo, también comentaron algunas creencias relacionadas con el flechazo de la sachavaca, como, por ejemplo, si quien la flechara se tropezaba en el intento, sería picado por una víbora al ir al monte; las flechas utilizadas estaban pintadas y especialmente preparadas para el momento; y solo una persona mayor podía trozarle los dientes al animal.

Asimismo, según los datos recogidos, la bibliografía previa y en relación con las otras variedades del kakataibo, estos tipos de cantos no exhiben variaciones temáticas algunas y son ejecutados por el mismo género del cantante.

2.5 Resumen

En relación al cotejo de los autores previos y los cantos documentados en la presente tesis, se puede concluir lo siguiente sobre los cantos kakataibo: en primer lugar, existe una definida distribución por género en la ejecución de los cantos: cierto grupo de cantos solo son ejecutados por hombres, otros por mujeres y *rarumati* es de carácter comunal y sin distinción de género, aunque también puede ser cantado individualmente. En segundo lugar, en cuanto al aprendizaje de los cantos, se corrobora la existencia de un ritual de iniciación para jóvenes varones adolescentes, el cual era conducido por varones experimentados, en el cual se les enseñaba a los jóvenes, de aproximadamente quince años, las normas sociales y prácticas culturales kakataibo. Asimismo, los iniciados aprendían los distintos tipos de cantos y sus funciones, como también internalizaban el ritmo, el contenido, la melodía y la forma. En tercer lugar, este “rito de iniciación” varonil no era el único momento de aprendizaje de los cantos; por el contrario, el aprendizaje mismo era y es más un proceso iniciado en la etapa temprana de la adolescencia, tanto para hombres como, especialmente, para mujeres, y llevado a cabo durante toda la vida. En quinto lugar, luego del cotejo de los autores previos y de la incorporación de los cantos y las nuevas descripciones ofrecidas en la presente tesis, se concluye por lo menos la existencia de trece tipos de cantos kakataibo, de los cuales se tiene plena seguridad de diez. Asimismo, cada uno de estos trece tipos se definen por el tipo tema cantado, como también por funciones y/o prácticas asociadas. Cabe relcar que se ha considerado la posibilidad de que distintos tipos de cantos tengan el mismo nombre en distintas variedades; ante esto, se cotejaron las características temáticas, métricas, melódicas y

culturales de los cantos documentados para responder a esta interrogante. Tal situación no se halló. A continuación, véase el siguiente cuadro para una comparación de los cantos documentados según autor

Tabla 16 Cantos documentados según autor

Tipo de canto	Winstrand-Robinson (1976)	E. Frank (1983)	Montalvo Vidal (2010)	De Mori (2011)	Zariquiey (2014)	Prieto (2015)	Prieto (2018)
No bana 'iti	Sí	-	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Bana tuputi	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	-	Sí
Kankiti	Sí	-	-	Sí	-	-	Sí
Xunkati	Sí	Sí	Sí	--	-	Si	Sí
Rarumati	Sí	-	Sí	--	-	Sí	Sí
Ño xakuati ⁵²	-	-	--	Sí	Sí	--	Sí
Bana mēkēti	Sí	-	--	--	--	--	--
Chani bana 'oti	Sí	-	--	Sí	--	--	--
Bana biruti	Sí	-	--	--	--	--	--
Kiti	-	-	--	-	Sí	--	Sí
Mankēti	-	-	--	-	Sí	--	Sí
Bana pēpēti	-	-	--	-	Sí	--	Sí
Tua paranti	¿?	-	--	-	Sí	--	Sí

Asimismo, tomando como referencia la variedad trabajada según autor, se puede postular con certeza la presencia de cuatro tipos de cantos en las cuatro variedades del kakataibo:

Tabla 17 Cantos kakataibo pandialectales según antecedentes bibliográficos

	Bajo Aguaytía	Alto Aguaytía	Sungaroyacu	San Alejandro
No bana 'iti	Sí	Sí	Sí	Sí
Bana tuputi	Sí	Sí	Sí	Sí
Xunkati	Sí	Sí	Sí	Sí
Rarumati	Sí	Sí	Sí	Sí

⁵² Cabe recalcar que se ha englobado a *ño xakwati* con *'ó xakwati* en un mismo grupo.

Capítulo 3

Análisis comparativo del canto kakataibo

En este capítulo, se discuten las tres estrategias de composición estudiadas en la presente tesis: paralelismo semántico (3.1), línea quebrada y repetición (3.2). En cuanto al primero, se describen y analizan sus características formales: por ejemplo, la estructuración del cotexto, el tipo gramatical de unidades paralelas, número de slots por línea par, entre otros aspectos. En cuanto a la segunda estrategia de composición, se describen tres tipos de línea quebrada según el tipo de elemento final de la línea y lo que es repetido en la línea sucesiva (3.3); luego, en cuanto a la repetición, se describe brevemente sus características. Asimismo, se analiza la interacción de estas estrategias para fines de la composición textual de pasajes temáticos. Por otro lado, a la par de la descripción y análisis de las tres estrategias de composición referidas, se ofrece un análisis de frecuencia de ciertos aspectos a presentar, por ejemplo, productividad de las estrategias de composición según variedad en el corpus, etc⁵³.

3.1 Paralelismo semántico

A continuación, se detallan los siguientes aspectos del paralelismo semántico en el canto kakataibo: el cotexto, los tipos de unidades paralelas, los tipos de relaciones semánticas entre los pares, el número de slots y el emparejamiento recurrente.

3.1.1 El cotexto

En cuanto al cotexto, en ambas variedades del kakataibo estudiadas en esta tesis, este se realiza mediante una estructura morfosintáctica repetida (aquello resaltado en *cursivas*; mientras que las unidades paralelas se presentan en **negritas**); asimismo, cabe precisar

⁵³ Como se indicó en la introducción, los ejemplos a la izquierda pertenecen a la variedad de Bajo Aguaytía (BA) y a la derecha a San Alejandro (SA).

que no se ha encontrado en toda la data algún ejemplo de elipsis y/o aumento del co-texto.

A continuación, véase (22):

(22)

<p>33. titan ‘<i>akëxuma</i> tita=n ‘a-këxun-ma tita=GEN hacer-O>A(EP)-NEG ‘ni su madre devuelve la crítica’</p>	<p>2. mëratima <i>oi</i> mëra-ti-ma o-i encontrar-NOM-NEG FACT-S/A>S(SE) ‘no la puedo encontrar’</p>
<p>34. ‘ibun ‘<i>akëxuma</i> ‘ibu=n ‘a-këxun-ma dueño=GEN hacer-O>A(EP)-NEG ‘ni su dueño devuelve la crítica’</p>	<p>3. unantima <i>oi</i> unan-ti-ma o-i conocer-NOM-NEG FACT-S/A>S(SE) ‘no la puedo conocer’</p>
<p>(AP)-CA-kankiti1_BA-2017.33-34</p>	<p>(AP)-HP-nobanaiti_SA-2017.2-3</p>

Siguiendo los ejemplos en (22), se sistematiza en (23) su estructura composicional:

(23)

<p>und.parl=n ‘<i>a-këxun-ma</i> und.parl=GEN hacer-O>A(EP)-NEG</p>	<p>und.parl-ti-ma <i>o-i</i> und.parl-NOM-NEG FACT-S/A>S(SE)</p>
--	---

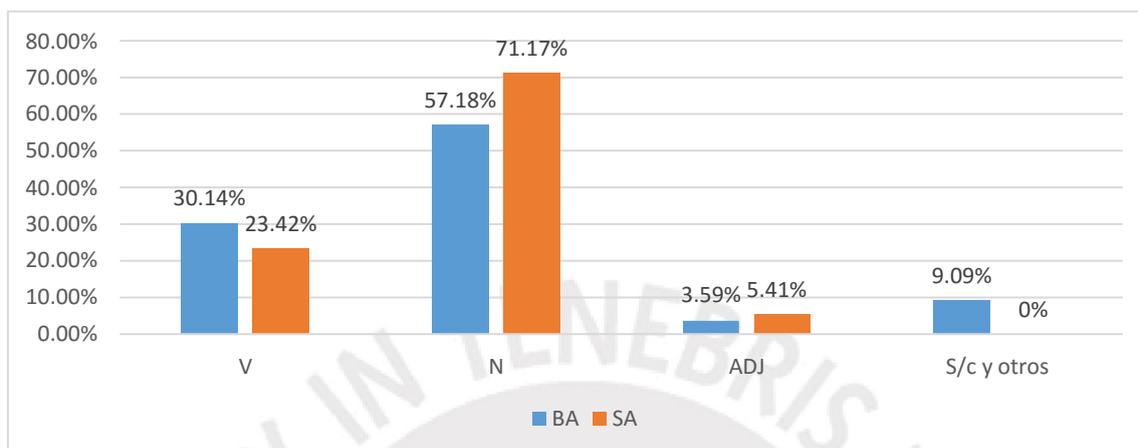
3.1.2 Tipo de unidades paralelas

Por otro lado, en cuanto a la clase gramatical de las unidades paralelas, estas pertenecen casi en su totalidad en ambas variedades a nombres, verbos y adjetivos; por ejemplo, tomando en cuenta los ejemplos en (22), las unidades paralelas en un caso son nombres (BA) y, en el otro, verbos (SA)⁵⁴. No obstante, también se emplean otros tipos de unidades paralelas tales como onomatopeyas y adverbios; sin embargo, debido a que la aparición de estos últimos en el corpus es demasiado reducida, pues muchas veces se limita a un solo token, o no es posible determinar la categoría gramatical de la palabra por motivos

⁵⁴ Para una mayor referencia sobre clases de palabras en kakataibo, ver (Zariquiey 2011a, 246–60).

de falta de documentación, se ha optado por incluir estos últimos dentro del grupo sin clasificación y/o otros. Ver Cuadro 1 a continuación.

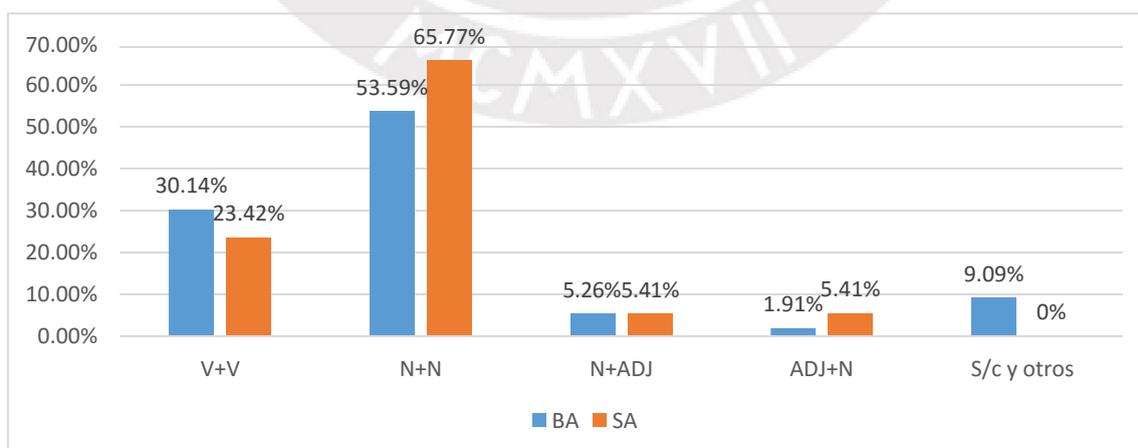
Cuadro 1 Número de apariciones y tipo gramatical de unidades paralelas en ambas variedades



BA= V (126), N (239), ADJ (15), S/c y otros (38); SA= V (52), N (158), ADJ (12).

Así, un punto a recalcar es que en ambas variedades son los nombres la categoría gramatical más productiva; luego, los verbos y los adjetivos, respectivamente. Ante esto, hay que tener en cuenta que las unidades paralelas no son elementos aislados, sino, siempre de combinación pareada por naturaleza. Así, en cuanto a las unidades paralelas y sus posibilidades de combinación gramatical, véase el cuadro siguiente.

Cuadro 2 Tipos de combinación, tipo gramatical y unidades paralelas en ambas variedades



BA= v+v (63), n+n (112), n+adj (11), adj+n (4), s/c y otros (19); SA= v+v (26), n+n (73), n+adj (6), adj+n (6).

Lo primero a recalcar es que, en relación a sus niveles de productividad en el corpus, existe un reducido número de combinaciones gramaticales utilizadas en los cantos, que, además, son compartidas por ambas variedades. Las posibilidades son verbo + verbo, nombre + nombre, nombre + adjetivo y adjetivo + nombre; en el grupo S/c y otros, como se detalló líneas arriba, encontramos pares compuestos con combinaciones de categorías gramaticales, tales como adverbios, de única aparición. Por otro lado, se constata que ambas variedades comparten la misma jerarquía de productividad combinatoria para estos cuatro tipos: N+N, V+V, N+ADJ y ADJ+N, en ese orden. Sobre esto, habría que agregar que las posibilidades combinatorias son reducidas, en caso se emplee en la primera línea par un verbo, solo puede seguir un verbo; luego, si se emplea un nombre, por lo general, seguirá un nombre, aunque algunas veces también un adjetivo; finalmente, en caso se emplee un adjetivo, puede también volver emplearse uno, aunque más probable será un nombre. Por último, debido a su importancia tipológica-comparativa, es preciso comentar que en el grupo S/c y otros se ha documentado un solo caso en que el tipo gramatical de las unidades paralelas puede ser también de morfemas flexivos, tal y como en (24):

(24)

46. *ka* **tupuia**
 ka tupu₁-i₂-∅-a
 NAR aconsejar-IMPF-3p-no.prox
 ‘aconsejaba’⁵⁵

47. *ka* **ñuiaxa**
 ka ñui₁-a₂-x-a
 NAR decir-PERF-3p-no.prox
 ‘dije’

(AP)-CA-kankiti1_BA-2017.46-47

⁵⁵ El morfema de referencia cruzada sujeto tercera persona puede ser expresado de dos maneras: no se marca si el predicado tiene el marcador de ‘imperfectivo y se marca en todos los demás casos con -x (Zariquiey 2011a, 446).

En primer lugar, el ejemplo en (24) nos muestra dos pares de unidades paralelas. El primero está compuesto por las raíces verbales *tupu-* ‘aconsejar’ y *ñui-* ‘decir’, las cuales cumplen con la estructuración del co-texto kakataibo; es decir, se ha compuesto una estructura morfosintáctica repetida en la que se establece un tipo de relación semántica entre como mínimo dos unidades. Asimismo, considerando los morfemas *-i-* ‘IMPF’ y *-a-* ‘PERF’, estos también aparecen en co-texto idéntico, estando este compuesto por los morfema *-x-* ‘3p’ y *-a* ‘no.prox’, y se encuentran relacionados semánticamente al ser ambos morfemas de aspecto, por lo que *-i-* ‘IMPF’ y *-a-* ‘PERF’ pueden ser considerados expresión del paralelismo semántico del canto kakataibo; sin embargo, cabe recalcar que este ejemplo es inusual en la data⁵⁶. De esta manera, la estructura composicional del ejemplo en (24) sería la siguiente (25).

(25)

ka	und.parl-und.parl-x-a
NAR.3P	und.parl₁-und.parl₂-3p-no.prox

3.1.3 Tipo de relaciones semánticas

Las unidades paralelas de ambas variedades del kakataibo suelen asociarse a alguno de los siguientes campos semánticos: términos de parentesco, tipos de predicado, locaciones, colores, y animales. A continuación, se ilustran los campos semánticos de ‘animales’ y ‘locaciones’. Véase (26):

⁵⁶ La respuesta por el tipo de morfemas gramaticales que pueden ser pares semánticos queda abierta y no se responde en este trabajo, debido a la baja recurrencia de estos en la data. Un estudio tipológico sobre el paralelismo semántico debería abordar esta pregunta.

(26)

48. *an kuru 'ó*
a=n kuru 'ó
3sg=A sachavaca.gris
'él mataba tapir gris'

49. *an chuna 'ó*
a=n chuna 'ó
3sg=A sachavaca.negra
'él mataba tapir negro'

(RZ)-EE-nobanaiti1_BA-2010.48-49

26. *chuna 'inu rëmë*
chuna 'inu rëmë-
jaguar negro roncar-
'ronca como el jaguar negro'

[...]

30. *bain 'inu rëmë*
bain 'inu rëmë-
jaguar de la montaña roncar-
'ronca como el jaguar de la montaña'

(AP)-HP-nobanaiti2_SA-2017.26-30⁵⁷

En (26), como primer caso a la izquierda (BA), los pares semánticos son *kuru 'ó* 'sachavaca gris' y *chuna 'ó* 'sachavaca negra', los cuales forman parte de las 'siete variedades de sachavaca que los kakataibo reconocen' (Zariquiey and David 2013, 23), todas estas designadas bajo el nombre genérico de 'ó (*Tapirus terrestris*). Lo mismo ocurre en el ejemplo de SA, siendo *chuna 'inu* y *bain 'inu*, dos variedades de jaguar, cuyo nombre genérico es 'inu (*Pantera Onca*). Por otro lado, en cuanto al campo semántico de locaciones, véase el siguiente ejemplo:

⁵⁷ En referencia *bain* 'jaguar', el conjunto [fi] deviene en [in] en la variedad de San Alejandro (Zariquiey 2011c); se reconstruye en la glosa de este ejemplo para fines comparativos. Además, en el ejemplo de SA, a la derecha, se utiliza metafóricamente el ronquido de un jaguar para designar el sonido de un carro. Es necesario un estudio sobre las metáforas en el canto kakataibo.

(27)

73. **xëxa** *rëbun kamabi*
xëxa *rëbun kamabi*
quebrada punta todo(s)
‘por las quebradas andaba’

74. **baka** *rëbun kamabi*
baka *rëbun kamabi*
río punta todo(s)
‘por los ríos andaba’

218. *ënë* **menuxun**
ënë me=nu=xun
este tierra=LOC=PA:A
‘en esta tierra’

219. *ënë* **bakanuxun**
ënë baka=nu=xun
este río=LOC=PA:A
‘en este río’

(AP)-RA-rarumati_BA-2017.73-74

(AP)-VP-banatuputi1_SA-2017.218-219

Retomando la noción de *estrategia de composición*, el uso continuo del paralelismo semántico permite la creación espontánea de líneas al establecer relaciones de repetición y contraste semántico entre líneas adyacentes. De esta manera, en (27), los cantantes de ambas variedades de kakataibo emplean sucesivamente términos de locaciones, *xëxa* ‘quebrada’ / *baka* ‘río’, (BA), y *me* ‘tierra’ / *baka* ‘río’, (SA) para la composición-ejecución continua de líneas. Por otro lado, también se documentan otras relaciones semánticas, las cuales, al ser casi en su totalidad únicos ejemplos de su tipo, se han agrupado en torno de la categoría ‘otros’. Por ejemplo, en toda la data, solo se ha documentado un caso en el que las unidades paralelas expresan cantidad y/o son elementos adverbiales, el como en el siguiente ejemplo en (28), BA.

(28)

42. **'itsa 'itsa 'ikú**
'itsa 'itsa 'ikú-
mucho mucho cargar-
'cargando bastante'
[...]

44. **rabë rabë 'ikú**
rabë rabë 'ikú-
dos dos cargar-
'cargando de dos en dos'

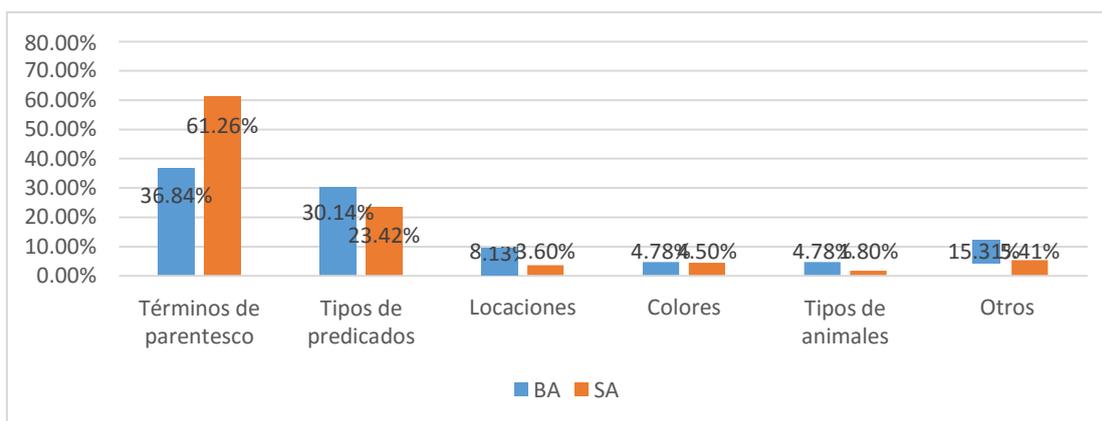
(RZ)-EE-nobanaiti3_BA-2010.42-44

Por último, en términos de aparición en la data, cabe primero comentar que se contabilizaron 210 pares semánticos para BA, en 840 líneas, y 111 para SA, en 567 líneas, los cuales, exhiben la siguiente distribución. Ver tabla 18 y Cuadro 3.

Tabla 18 Número de apariciones de tipo de relaciones semánticas según variedad

Tipo	# de veces (BA)	# de veces (SA)
Término de parentesco	77	68
Tipo de evento	63	26
Locación	17	4
Colores	10	5
Tipo de animal	10	2
s/c (otros)	32	6
Total	209	111

Cuadro 3 Análisis comparativo de frecuencia (%)



En términos comparativos, se constata en la Tabla 18 y en el Cuadro 3, que tanto *términos de parentesco* como *predicados* son las relaciones semánticas más productivas en la creación de pares en ambas variedades; luego, siguen *locaciones*, *colores* y *animales*, respectivamente. Sin embargo, sí existen diferencias entre ambos dialectos, por ejemplo, la productividad de términos de parentesco es considerablemente mayor en SA y, al mismo tiempo, *animales* parece no ser un campo semántico muy empleado en esta variedad; además, en BA, el grupo ‘otros’, compuesto por pares con la característica de ser únicos ejemplos en su tipo, cuenta con 33 instancias, lo que en principio supondría una mayor libertad en la creación de unidades paralelas semánticas en BA.

3.1.4 Número de slots

En cuanto al número de slots en un par de líneas con paralelismo semántico, se ha documentado para ambas variedades pares con 1 y 2 slots; sin embargo, solo BA, en una oportunidad, cuenta con tres slots. Véase a continuación los ejemplos (29) y (30):

(29)

25. **nasan nasan kai**
nasan nasan ka-i
onomatopeya hacer-IMPF
'Haciendo sonar nasan nasan'

26. **bana bana oi**
bana bana o-i
palabra palabra FACT-IMPF
'Haciendo sonar'

(RZ)-EE-nobana2_BA-2010.25-26

3. **xuta ini tita**
xuta ini tita
tía cría madre
'madre, hija de mi abuela'

4. **chichi tua tita**
chichi tua tita
abuela bebé madre
'madre, hija de mi abuela'

(AP)-HP-rarumati1_SA-2017-3-4

(30)

111. **chichin tua tita ka**
chichi tua tita ka
abuela bebé madre NAR
'hijo de mi abuelita'

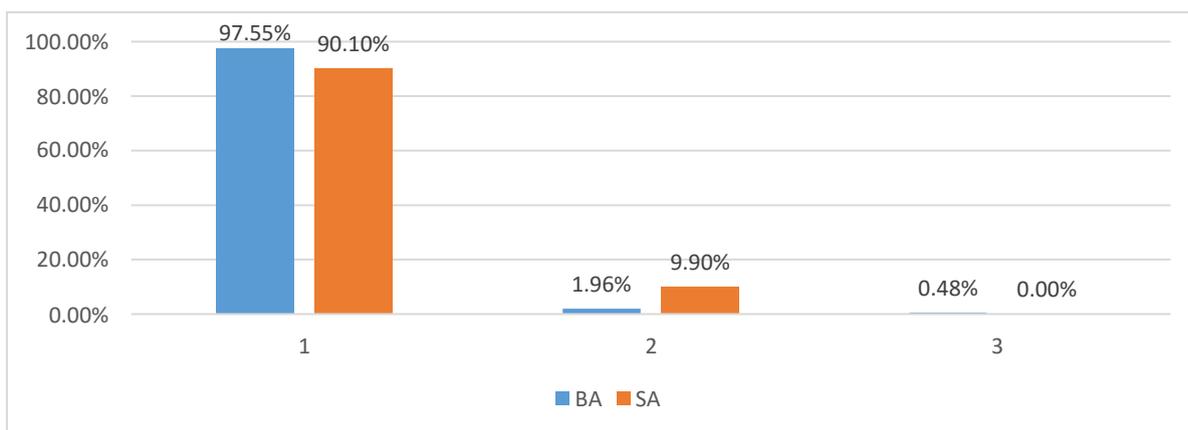
112. **xutan bakë papa ka**
xuta bakë papa ka
abuelo hijo padre NAR
'hijo de mi abuelito'

(AP)-RA-rarumati1_BA-2017.111-112

No presente en el corpus

De la misma manera, un análisis de frecuencia más detallado nos arroja el siguiente resultado: el número de slots por par de líneas en ambas variedades es casi en su totalidad de solo un elemento: de un total de 204 pares de líneas, en BA, 97.55% cuenta con solo con 1 solo slot (196 pares), 1.96% con 2 slots (2 pares) y 0.48% con 3 slots (1 par); mientras que, en SA, de un total de 101 pares de líneas, 90.1% están compuestos por 1 slot (91 pares), 9.9% con 2 slots (10 pares) y, como se indicó líneas arriba, ningún par de líneas ha sido documentado con tres slots (0%).

Cuadro 4 Número de slots en línea par según variedad (%)



De este cuadro, por lo tanto, se desprende que ambas variedades del kakataibo sí muestran semejanzas a la hora de componer este aspecto en específico del paralelismo semántico: la productividad del número de slots sigue la siguiente secuencia $1 < 2 < 3$. Sin embargo, en cuanto a la carencia de tres slots en SA, considerando que en BA solo se ha encontrado un ejemplo, esta puede ser solo producto de la data, por lo que no debe tomarse como representación de la competencia y el expertise de los kakataibo de dicha variedad.

3.1.5 Fenómenos asociados

A continuación, se presentan los siguientes dos fenómenos asociados: pares recurrentes y sensibilidad al préstamo. No se ha hallado ningún caso de difrasismo en ninguna variedad.

3.1.5.1 Pares recurrentes

Por otro lado, del total de pares para cada variedad (ver Tabla 18) y entre las relaciones semánticas más recurrentes (ver Cuadro 3), se han identificado un pequeño grupo de pares de asociación recurrente, idénticos en ambas variedades del kakataibo, aunque cabe recalcar que también hay pares recurrentes específicos para cada variedad. Sin embargo, estos difieren de su contraparte dialectal. Esto conlleva que, por lo general, si bien existen tipos productivos de relaciones semánticas, estos son solo un marco de producción y/o

asociación libre; además, de aparecer los pares en reiteradas ocasiones, estos no son fijos, sino solo recurrentes. A continuación, véase la tabla 19:

Tabla 19 Total de pares por tipo de lugares

Bajo Aguaytía		San Alejandro	
Par	# de veces	Par	# de veces
<i>me</i> ‘tierra’ / <i>baka</i> ‘río’	3	<i>me</i> ‘tierra’ / <i>baka</i> ‘río’	3
<i>baka</i> ‘río’ / <i>me</i> ‘tierra’	5	<i>baka</i> ‘río’ / <i>me</i> ‘tierra’	1
<i>bashi</i> ‘cerro’ / <i>tsira</i> ‘cerro alto’	3	/	
<i>paru</i> ‘río grande’ / <i>kucha</i> ‘laguna’	2		
<i>baka</i> ‘río’ / <i>xëxa</i> ‘quebrada’	1		
<i>xëxa</i> ‘quebrada’ / <i>baka</i> ‘río’	1		
<i>me</i> ‘tierra’ / <i>ñaká</i> ‘pueblo’	2		

Por ejemplo, de 21 pares del tipo *locación*, en total (BA y SA), 12 de estos fueron el par *me* ‘tierra’ / *baka* ‘río’, por lo que su recurrencia en ambas variedades resulta significativa para fines comparativos; nótese, además, que no existe un orden establecido en este par, puede ser tanto *me* / *baka*, como *baka* / *me*. Asimismo, este par recurrente también es empleado en la variedad de Sungaroyacu (SU), variedad no incluida en el análisis de la presente tesis, pero de la cual se recogió un solo canto. Ver el ejemplo (31) a continuación.

(31)

9. tita **bakama**
tita baka=ma
madre río=NEG
'no está mamá en este río'

10. tita **mema**
tita me=ma
madre tierra=NEG
'no está mamá en esta tierra'

(AP)-DG-kankiti_SU-2017

Misma situación se encuentra en el rubro “términos de parentesco”, los pares con mayor recurrencia en ambas variedades fueron los mismos: *bakë* ‘hijo’ / *tua* ‘bebé’, (8BA, 8SA) y *tita* ‘mamá’ / *papa* ‘papá’ (8BA, 4SA). Por lo tanto, según lo expuesto, si bien no existen pares fijos en el canto kakataibo, sí existen pares de asociación recurrente compartidos por ambas variedades del kakataibo. No obstante, cabe recalcar que, si bien existe un grupo recurrente de campos semánticos delimitados y dentro de estos hay ciertas combinaciones de unidades paralelas que son favorecidas estadísticamente en el corpus, en principio, un corpus mayor podría favorecer (o no) otras combinaciones igualmente.

Tabla 20 Pares recurrentes en kakataibo

Pares recurrentes en kakataibo	
<i>me</i> ‘tierra’	<i>baka</i> ‘río’
<i>bakë</i> ‘hijo’	<i>tua</i> ‘bebé’
<i>tita</i> ‘madre’	<i>papa</i> ‘padre’

3.1.5.2 Sensibilidad al préstamo

Por último, siguiendo a Prieto y Zariquiey (2018), existe una clara influencia del shipibo-konibo en los cantos kakataibo a nivel morfológico, léxico, musical y en las estrategias de composición; impronta que no se constata fuera de los cantos. Así, el paralelismo semántico puede componerse con solo elementos kakataibo, como se ha analizado líneas arriba, como, también, acompañado de un elemento shipibo-konibo -también se han encontrado quechuismos. A continuación, véase (32) y (33).

(32)

- | | | | |
|----|------|-----------------------------------|----------------|
| 2. | tama | chankë | piminun |
| | tama | chan-kë | pi-mi-nun |
| | maní | moler-NOMLZ | comer-CAU-PURP |
| | | ‘parar hacerte comer maní molido’ | |

[...]

- | | | | |
|----|------|----------------------------------|----------------|
| 4. | tama | ruru | piminun |
| | tama | ruru | pi-mi-nun |
| | maní | molido | comer-CAU-PURP |
| | | ‘para hacerte comer maní molido’ | |

(AP)-EE-noxakuati_BA-2015.2-4

Por ejemplo, en (32), encontramos un caso típico de paralelismo semántico, en el que dos unidades alternan en un cotexto idéntico; en este caso, la segunda unidad, *ruru* ‘molido’, proviene del shipibo-konibo. Por otro lado, en el siguiente ejemplo (33), se constata el uso del quechuismo *kucha* ‘laguna’ (el cual también forma parte del español regional amazónico) como unidad paralela.

(33)

32. ain **parukama**
ain parukama
3sg.GEN río.grande=PLUR
'sus ríos grandes como el Ucayali'

33. ain **kuchakama**
ain kuchakama
3sg.GEN laguna=PLUR
'sus partes hondas'

(RZ)-EE-nobanaiti_BA-2010.32-33

3.1.6 Paralelismo semántico kakataibo en perspectiva tipológica

Siguiendo el marco tipológico-comparativo esbozado en la presente tesis, se resumen las características generales del paralelismo semántico kakatibo. En primer lugar, el cotexto es siempre una estructura morfosintáctica repetida, no se han documentado casos de aumento o elipsis del cotexto. En segundo lugar, en cuanto al tipo gramatical de las unidades paralelas, ambas variedades siguen el siguiente orden de productividad nombres > verbos > adjetivos > S/c y otros > morfemas flexivos; de la misma manera, en cuanto al tipo gramatical y sus posibilidades combinatorias, ambas variedades también siguen el siguiente esquema N+N > V+V > N+ADJ > ADJ+N.

En tercer lugar, se expuso que el canto kakataibo tiene un conjunto de tipos de relaciones y/o campos semánticos que permiten la creación continua y sucesiva de unidades paralelas. Estas son, siguiendo el orden de productividad, términos de parentesco > tipo de predicados > locaciones > colores > animales > S/c y otros. Por último, en cuanto al número de slots, ambas variedades también componen líneas paralelas predominantemente bajo un solo slot, más del 90% en ambos casos, luego, 2 y 3 slots, en ese orden. En cuanto a los fenómenos asociados al paralelismo semántico, no se documentó casos de difrasismo; sin embargo, sí, de emparejamiento recurrente y

sensibilidad al préstamo. En cuanto al primero, se identificaron tres pares recurrentes en ambas variedades, *me* ‘tierra’ / *baka* ‘río’ (también presente en la variedad de Sungaroyacu, variedad no estudiada en esta tesis), *bakë* ‘hijo’ / *tua* ‘bebé’, y *tita* ‘mamá’ / *papa* ‘papá’. Por último, en cuanto a la sensibilidad al préstamo, se expuso que las unidades paralelas también pueden ser préstamos léxicos provenientes, en su mayoría, del shipibo-konibo, lengua, también, de la familia lingüística Pano, y del quechua. A continuación, véase la siguiente tabla en la que resume las características del paralelismo semántico en el canto kakataibo.

Tabla 21 Paralelismo semántico kakataibo en perspectiva tipológica

	Paralelismo semántico kakataibo en perspectiva tipológica
Cotexto	Estructura morfosintáctica repetida, sin casos de aumento o elipsis del cotexto.
Tipo gramatical de unidades paralelas	Nombres > verbos > adjetivos >...> morfemas flexivos
Tipo gramatical y combinación	N+N > V+V > N+ADJ > ADJ+N
Tipo de relaciones semánticas	Términos de parentesco > tipo de predicados > locaciones > colores > animales
Número de slots	1 (predominante) > 2 > 3
Difrasismo	No
Emparejamiento recurrente	Sí
Sensibilidad al préstamo	Sí (shipibo-konibo y quechua)

3.2 Línea quebrada y repetición

Cambiando de estrategia de composición, en primer lugar, la estrategia de línea quebrada consiste en la finalización de una línea en la línea siguiente (o próxima)⁵⁸. Según el tipo de elemento final de la línea base y el tipo de ruptura, se han identificado tres tipos de líneas quebradas. En el primer tipo, la unidad final es una raíz verbal o nominal carente de morfología, la cual se repite en la línea sucesiva y/o próxima junto con la morfología correspondiente. A continuación, véase (34):

(34)

<p>1. <i>ënë</i> <i>men</i> <i>tsoo</i> <i>ënë</i> <i>me-n</i> <i>tsoo-</i> este tierra-LOC <i>vivir-</i> ‘en esta tierra...’</p>	<p>26. <i>ëσαι</i> <i>'iru</i> <i>ëσαι</i> <i>'iru-</i> como.esto-S/A>S(SA) <i>subir-</i> ‘estoy subiendo’</p>
<p>2. <i>tsookë</i> <i>xanu</i> <i>tsoo-kë</i> <i>xanu</i> <i>vivir-PERF</i> <i>mujer</i> ‘vive una mujer’</p>	<p>27. <i>'irutankëxun</i> <i>'iru-tankëxun</i> <i>subir- S/A>A(PE)</i> ‘subiendo’</p>
<p>(AP)-CA-kankiti1_BA-2017.1-2</p>	<p>(AP)-HP-nobanaiti2_SA-2017.26-27</p>

En este caso, tanto en BA como en SA, las líneas base, 1 y 26 respectivamente, terminan con una raíz verbal carente de morfemas, *tsoo-* ‘vivir’ y *'iru-* ‘subir’, raíces que luego se repiten en la línea sucesiva, pero añadiendo los morfemas correspondientes (en el caso (BA), se agrega además un elemento léxico). Asimismo, en ciertos casos, pueden omitirse las sílabas finales de la raíz verbal, debido a requerimientos de la versificación del canto ejecutado⁵⁹.

⁵⁸ Se ha optado por incluir a ambas estrategias de composición en un solo apartado, debido a que las particularidades de la estrategia de *repetición* son mínimas en kakataibo.

⁵⁹ Sobre la supresión silábica por requerimientos métricos, ver Prieto Mendoza (2015, 52).

(35)

46. iarati	nira		ënë	mi	kata
iá-ra-ti	nirakë-		ënë	mi	katamë-
cargar-DIM-NOM	entrar.casa-		este	2O	confiar
‘cargando sobre los hombros...’			‘yo confío’		
47. nirakëtankëxun			katamëkwasi		
nirakë-tankëxun			katamë-kwatsi		
entrar.casa-S/A>A(PE)			confiar-ir(INTR)		
‘ya me voy, voy subiendo’			‘confío’		
(AP)-RA-nobanaiti1_BA-2017.46-47			(AP)-HP-nobanaiti1_SA-2017.24-25		

Por ejemplo, en (35), la raíz verbal en ambos casos sufre la supresión de su última sílaba, <kë> y <më> respectivamente; no obstante, al momento de repetir la raíz verbal en la línea sucesiva, esta sí es pronunciada.

El segundo tipo de línea quebrada se caracteriza ya no por una raíz verbal o nominal carente de morfología al final de la línea, sino en cambio, esta raíz final sí cuenta con algún tipo de morfema; sin embargo, la especificidad de este segundo tipo de línea quebrada recae en que en la línea sucesiva no se repite la raíz verbal más el morfema, ambos elementos finales de la línea base, en cambio, solo se repite este último morfema en la línea sucesiva y/o próxima, sobre el cual, además, se añade la morfología correspondiente o se termina la línea. Ver el ejemplo (36).

(36)

5. 'ë tupukëxun
'ë tupu-këxun
1sg.O aconsejar-O>A(EP)
'me critica'

6. këxunmabi ka
këxun=ma=bi ka
O>A(EP)=NEG=mismo NAR
'me critica'

(AP)-CA-kankiti1_BA-2017.5-6

18. nirakëkwasi
nirakë-kwatsi-
subir-ir(INTR)-
'ya he subido'

19. kwasitankëxun
kwatsi-tankëxun
ir(INTR)-S/A>A(EP)
'ya me he ido'

(AP)-HP-nobanaiti3_SA-2017.18-19

Tomando como ejemplo SA, la línea 18 de (36) finaliza con la raíz verbal *nirakë-* 'subir' más el morfema *-kwas(t)i* 'ir(INTR)'; sin embargo, en la línea 19 solo se repite el morfema *-kwasi*, al cual se le ha agregado el morfema *-tankëxun* 'S/A>A(EP)'. Situación idéntica encontramos en (BA), la línea 5 finaliza con *tupu-këxun* 'aconsejar-O>A(EP)'; no obstante, en la línea sucesiva 6 se repite solo *-këxun* 'O>A(EP)' para así terminar la línea base al agregar los morfemas *=ma=bi* '=NEG=mismo' y el clítico *ka* 'NAR'.

Finalmente, el tercer tipo de línea quebrada se caracteriza por que en la línea sucesiva se termina la línea base repitiendo parte de esta, siendo lo repetido el elemento final de la línea o una frase- nótese que, a diferencia de los primeros dos tipos, el elemento repetido ya no es una raíz verbal o nominal y/o un morfema; además, no recibe morfología. Ver (37):

(37)

72. no chai ñami
no chaiti ñami
mestizo antepasado metal
'el antepasado de los mestizos'

73. ñami xubu 'akë
ñami xubu 'a-kë
metal casa hacer-PERF
'hizo la casa de metal (avión)'

(RZ)-EE-nobanaiti2_BA-2010.72-73

23. no chai kaná
no chaiti kaná
mestizo antepasado trueno
'el antepasado de los mestizos'

24. kaná 'irapa
kaná 'irapa
trueno escopeta
'su escopeta'⁶⁰

(AP)-HP-nobanaiti3_SA-2017.23-24

En este ejemplo (37), ambas líneas base se están terminando en la línea sucesiva al repetir solo el elemento final, *ñami* 'metal' y *kaná* 'trueno' respectivamente. Al mismo tiempo, a diferencia del primer y segundo tipo de línea quebrada, ninguno de estos elementos finales repetidos recibe morfología en la línea sucesiva. Situación semejante encontramos en (37), en la que el elemento repetido es toda la frase nominal [*ñami xubu*] 'lit. metal casa', el ejemplo corresponde a BA:

(38)

33. ain ñami xubu
ain ñami xubu
3sg.GEN metal casa
'su casa de metal (avión)'

34. ñami xubu 'akë
ñami xubu 'a-kë
metal casa hacer-PERF
'hizo su casa de metal (avión)'

(RZ)-IO-banatuputi_BA-33-34

⁶⁰ Existe un pequeño grupo de quechuismos en kakataibo vestigios del proceso de resemantización de la época colonial acaecido en la lengua andina; por ejemplo, se encuentra '*irapa* 'escopeta', antigua resemantización del dios del trueno *illapa* por el arcabuz español (Escalante Adaniya 1999), '*ucha* 'pecado' de antiguo significado 'pleito, negocio, derecho, responsabilidad' (Cerrón-Palomino 1997), *kirika* 'libro' y '*apu* 'jefe'. No obstante, aún falta investigar el origen sociohistórico de los quechuismos léxicos en kakataibo.

Por último, en cuanto a la tercera estrategia de composición estudiada del canto kakataibo, la repetición consiste en dos líneas morfosintácticamente iguales que no exhiben ningún tipo de variación. Por ejemplo, los siguientes casos en (39) muestran para ambas variedades dos pares de líneas morfosintácticamente iguales.

(39)

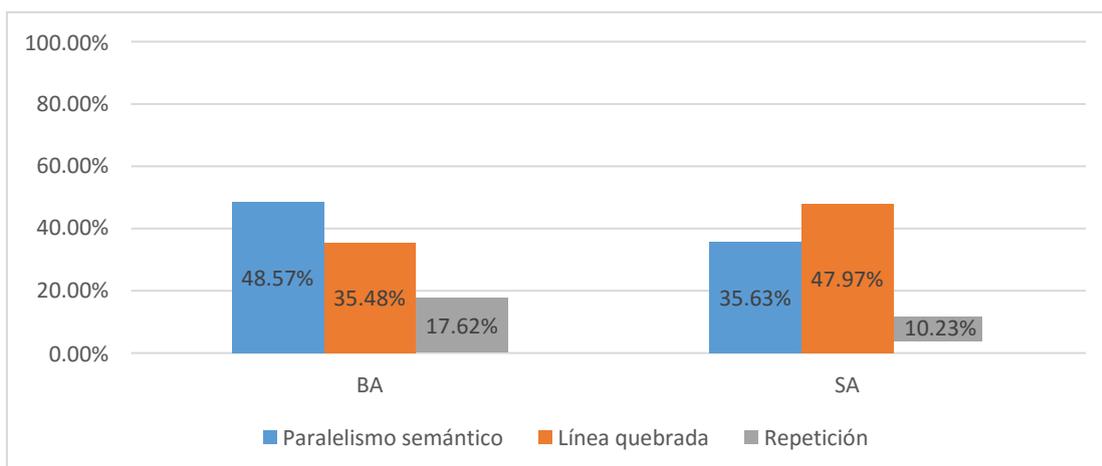
<p>1. ‘ën siná papa ‘ë=n sina papa 1sg=GEN bravo padre ‘mi querido padre’</p>	<p>29. unchi këñúbi unchi këñú-bi hermano.mayor acabar-mismo ‘mi hermano mayor está muerto’</p>
<p>2. ‘ën siná papa ‘ë=n siná papa 1sg=GEN bravo padre ‘mi querido padre’</p>	<p>30. unchi këñúbi unchi këñú-bi hermano.mayor acabar-mismo ‘mi hermano mayor está muerto’</p>
<p>(AP)-RA-rarumati_BA-2017.1-2</p>	<p>(AP)-VP-banatumputi_SA-2017.29-30</p>

3.3 Productividad de las estrategias de composición

Finalmente, para representar la productividad de estas tres estrategias de composición, cabe recordar que, como se indicó en la metodología, la base de datos de la presente tesis cuenta con 840 líneas para BA y 567 para SA. Según variedad, en BA, 408 líneas se encuentran relacionadas por paralelismo semántico, 298 por línea quebrada y 148 por repetición; por otro lado, en SA, 202 líneas por paralelismo semántico, 272 por línea quebrada y 58 por repetición. A continuación, véase el Cuadro 5⁶¹.

⁶¹ Preciso recalcar que ambos porcentajes no pueden sumarse, debido a que una misma línea puede ser unidad de composición de paralelismo semántico y/o de línea quebrada, como se verá a continuación en el apartado de combinación de estrategias de composición.

Cuadro 5 Productividad de las estrategias de composición por variedad (%)



Siguiendo el Cuadro 5, se constata que, en ambos dialectos del kakataibo estudiados, el paralelismo semántico y la línea quebrada cuentan con un alto grado de productividad (y en sí en toda la data); además, la productividad de la repetición es menor en ambas variedades respecto a estas dos primeras estrategias; al mismo tiempo, también existen diferencias porcentuales entre BA y SA respecto al paralelismo semántico y línea quebrada, lo que podría estar ilustrando diferencias en el estilo de composición según variedad. En cuanto al paralelismo semántico, semejante resultado encuentra Phillips (1981, 115) para el poema narrativo cantado *sijobang* de Sumatra del Este: 37% de la recitación oral se compuso bajo paralelismo semántico; mientras que en su contraparte escrita, solo 8%.

3.4 Agrupaciones mayores y combinación de estrategias de composición

Para finalizar el presente capítulo, quisiera ilustrar los casos en los que las tres estrategias de composición estudiadas en esta tesis interactúan en las canciones kakataibo para crear agrupaciones mayores o pasajes temáticos, los cuales no exhiben una longitud fija. En primer lugar, como se recalcó en el Capítulo 1, ninguna de estas tres estrategias de composición se limita a la sola creación de pares, por el contrario, pueden utilizarse para crear tercetos, cuartetos, etc.

(40)

23.	rabë rabë	toin	A
	rabë rabë	toin-	
	dos dos	agarrar	
	‘agarrando dos’		

24.	toin	nira	nira	A1/B
	toin-	nirakë-	nirakë-	
	agarrar	pararse-	pararse-	
	‘agarrando las armas’			

25.	nirakëakën		B1
	nirakë-akë-n		
	pararse-PAS.REM-1/2p		
	‘subiendo’		

(AP)-MA-nobanaiti1_BA-2017.23-25

Por ejemplo, en (40), proveniente de BA, se ha utilizado dos veces la estrategia de línea quebrada en la composición de este terceto. En primer lugar, entre las líneas 23-24, bajo la repetición de *toin-* ‘agarrar’, y, luego, entre las líneas 24-25 al utilizar el primer tipo de esta estrategia. Por otro lado, además de emplear una sola estrategia para crear agrupaciones mayores, también se pueden combinar de dos o tres estrategias. Véase el siguiente ejemplo en (41):

(41)

100.	‘ën	<i>bake</i>	<i>toin</i>	A
	‘ën	bakë	toin-	
	1sg=GEN	hijo	agarrar-	
	‘mi hijo...’			

101.	<i>tointankëxun</i>	<i>ka</i>	A1
	tointankëxun	ka	
	agarrar-S/A>A(EP)	NAR	
	‘agarrándolo’		

Por otro lado, recalcando que las tres estrategias de composición no se limitan a secuencias contiguas, sino también próximas, el uso combinado de estas también sigue esta característica. En el siguiente ejemplo en (43), las líneas A y A1 están compuestas bajo línea quebrada y no son contiguas, sino próximas, al tener entre estas a 20 y 21, las cuales, además, están compuestas bajo repetición.

(43)

19.	‘ën ‘ë=n 1sg=GEN ‘mi madre...’	tita tita madre	‘ësë ‘ësë- aconsejar-	A
20.	‘ën ‘ën 1sg=GEN ‘mi hermana’	chira bakë chira bakë hermana de hombre		B
21.	chira bakë chira bakë hermana de hombre ‘hermana’	xanu xanu mujer		B
22.	‘ësëtima ‘ësëtima aconsejar-NOM=NEG ‘no me puede aconsejar’		‘ixun ‘ixun ser-S/A>A(SE)	A1

(AP)-RA-nobanaiti_BA-2017.19-22

Finalmente, el uso sucesivo y/o combinado de estas tres estrategias de composición interconecta las líneas en pasajes temáticos de longitud variable; es decir, en ambas variedades del kakataibo, los cantos tradicionales no se componen bajo patrones de líneas que dividen el texto cantado en unidades regulares (D. Hurley y O'Neill, 2012, p. 48), sino en divisiones irregulares. No se han documentado casos de cantos kakataibo con división textual regular.

3.5 Ejemplo de análisis

Para terminar, a luz de todo lo expuesto en este capítulo y a lo largo de la presente tesis, a continuación, se analiza un extracto de un canto *no bana* ‘iti cantado por Emilio Estrella, sabio kakataibo de la C.N de Yamino (Bajo Aguaytía). Se ha optado por no incluir la anotación morfológica, debido a criterios de espacio. Asimismo, se agrega una representación gráfica de líneas para esclarecer con mayor falicidad extractos de combinación interlineal múltiple, donde R significa repetición, PS, paralelismo semántico y LQ, línea quebrada. Veáse el extracto en (44).

(44)

27.	kana ‘iruakën ‘yo he subido’	A _R
28.	kana ‘iruakën ‘yo he subido’	A1 _R /B _R
29.	‘ën kukübë ‘con mi tío’	C _{PS}
30.	‘ën chaibë ‘con mi cuñado’	C1 _{PS}
31.	kana ‘iruakën ‘yo he subido’	B1 _R
32.	ain parukama ‘sus ríos grandes’	D _{PS}
33.	ain kuchakama ‘sus partes hondas’	D1 _{PS}
34.	butuunkukian ‘yo he nadado’	E _{PS}
35.	nanëukukian ‘yo me he sumergido’	E1 _{PS}
36.	xón pacha ‘ëo ‘palometa roja ‘	F _{PS}
37.	xón ruti ‘ëo ‘paco rojo (tipo de pescado)’	F1 _{PS} /G _{PS} /I _{RP}
38.	uxu ruti ‘ëo ‘blancos <i>pacos</i> (tipo de pescado)’	G1 _{PS}
39.	chirimipabian ‘haciéndolos saltar a varios’	H _{RP}
40.	xón ruti ‘ëo ‘paco rojo (tipo de pescado)	I1 _{RP}

- | | | |
|-------|--|--|
| 41. | chirimipabian
'haciendo saltar a varios' | H1 _{RP} /J _{RP} |
| 42. | uxu sanin chiri
'blancas anchovetas...' | K _{LQ} |
| 43. | chirimipabian
'haciéndoles saltar a varias' | J1 _{RP} /K _{LQ} /L _{PS} |
| 44. | ukumipabian
'haciéndoles salir del agua a varias' | L1 _{PS} |
| 45. | kana biankë
'yo he ido' | |
| [...] | | |

(RZ)-EE-nobanaiti_BA-2010.27-45

En primer lugar, entre las líneas 27-31 de (44), vemos en (45) que 27-28 han sido compuestas bajo repetición, además, 29-30 mediante paralelismo semántico, estando las unidades paralelas *kuku* 'tío' / *chai* 'cuñado' relacionadas bajo el campo de términos de parentesco; por último, la línea 31 vuelve sobre la base de las líneas 27-28 al repetir *kana 'iruakën*, en estos casos, se ha optado por relacionar la línea 31 con la línea 28 para así mantener un criterio binario mínimo en la identificación de las tres estrategias de composición (a semejanza del paralelismo semántico).

(45)

- | | | |
|-----|---------------------------------|---------------------------------|
| 27. | kana 'iruakën
'yo he subido' | A _R |
| 28. | kana 'iruakën
'yo he subido' | A1 _R /B _R |
| 29. | 'ën kukübë
'con mi tío' | C _{PS} |
| 30. | 'ën chaibë
'con mi cuñado' | C1 _{PS} |
| 31. | kana 'iruakën
'yo he subido' | B1 _R |
-

(RZ)-EE-nobanaiti_BA-2010.27-31

En segundo lugar, las líneas 32-33 continúan con el extracto en (45), estas están compuestas bajo paralelismo semántico de un solo slot y de campo semántico tipo ‘locaciones’.

(46)

- | | | |
|-----|--|--------------------|
| 32. | ain parukama
‘sus ríos grandes como el Ucayali’ | D _{PS} |
| 33. | ain kuchakama
‘sus partes hondas’ | — D _{1PS} |

(RZ)-EE-nobanaiti_BA-2010.32-33

Luego, vemos en (47), cómo el pasaje sigue siendo compuesto bajo emparejamientos binarios, en este caso, 34 y 35, a semejanza de 32 y 33, son compuestas bajo paralelismo semántico, en este caso, también de una sola unidad paralela, pero relacionada por el tipo de predicado.

(47)

- | | | |
|-----|-------------------------------------|------------------|
| 34. | butuunkukian
‘yo he nadado’ | E _{PS} |
| 35. | nanëukukian
‘yo me he sumergido’ | E _{1PS} |

(RZ)-EE-nobanaiti_BA-2010.34-35

Finalizando el pasaje en cuestión, el extracto en (48) muestra la sección con mayor combinación interlineal.

(48)

36.	xón pacha ‘ëo ‘palometa roja ‘		F _{PS}
37.	xón ruti ‘ëo ‘paco rojo (tipo de pescado)’		F _{I_{PS}} /G _{PS} /I _{RP}
38.	uxu ruti ‘ëo ‘blancos <i>pacos</i> (tipo de pescado)’		G _{I_{PS}}
39.	chirimipabian ‘haciéndolos saltar a varios’		H _{RP}
40.	xón ruti ‘ëo ‘paco rojo (tipo de pescado)		I _{I_{RP}}
41.	chirimipabian ‘haciendo saltar a varios’		H _{I_{RP}} /J _{RP}
42.	uxu sanin chiri ‘blancas anchovetas...’		K _{LQ}
43.	chirimipabian ‘haciéndoles saltar a varias’		J _{I_{RP}} /K _{LQ} /L _{PS}
44.	ukumipabian ‘haciéndoles salir del agua a varias’		L _{I_{PS}}
45.	kana biankë ‘yo he ido’		

(RZ)-EE-nobanaiti_BA-2010.36-45

En primer lugar, las líneas 36-37 se componen bajo paralelismo semántico y sus unidades paralelas, *pacha* ‘palometa (*Mylossoma duriventre*)’ y *ruti* ‘paco (*Piaractus brachypomus*)’, están relacionadas mediante el campo semántico de ‘tipo de animales’ – en este caso, ambos formando parte de ‘pirañas y afines’ según la clasificación etnobiológica de la lengua (Zariquiey y Fleck 2013); luego, las líneas 37 y 38 también están compuestas por paralelismo semántico; esta vez, remitiendo a ‘colores’. Continuando, las líneas 38 y 40 mantienen la relación entre 37 y 38, pero las líneas están en orden inverso y, al mismo tiempo, 40 y 37 son expresión de repetición. Asimismo, las líneas 39 y 41 se componen bajo repetición –e inician una cadena, la cual termina más adelante en 43. Por otro lado, la línea 42 hace alusión a 41, puesto que la raíz verbal *chirin-* ‘saltar’ es la misma que en 41, nótese que 41 y 42 no son expresión de las tres estrategias de composición estudiadas en la presente tesis. Luego, las líneas 42 y 43 están compuestas

bajo línea quebrada del primer tipo: 42 termina en una raíz verbal sin morfología, *chirin-* ‘saltar’, y, en este caso, en la línea siguiente, se repite la raíz verbal, se añade la morfología correspondiente, *-mi-pa-bi-an* ‘CAUS-PLU.OBJ-mismo-sujetos.diferentes’, y se termina la línea base 42 en 43. Además, como se mencionó anteriormente, cabe recalcar que 43 continúa la cadena de repetición iniciada en 39-41. Finalmente, 43 y 44 están compuestos por paralelismo semántico de un solo slot y por tipo de predicados, luego se termina el pasaje con la línea 45, la cual, en términos de estrategias de composición, no guarda relación con otras líneas.



Conclusiones

A lo largo de la presente tesis, se ha descrito y analizado las semejanzas y diferencias de tres estrategias de composición del canto kakataibo a través de la comparación entre dos dialectos de la lengua, Bajo Aguaytía y San Alejandro. En el capítulo 2, se discutió los antecedentes que analizaron esta práctica musical, y se logró recabar valiosa información etnográfica sobre el aprendizaje de los cantos, el cual, en el caso de los hombres kakataibo, se dio a través de un rito de iniciación masculina ya no practicado. Asimismo, este rito de iniciación suponía una serie de ejercicios físicos, tabúes y dietas; sin embargo, sobre el aprendizaje de las mujeres, no se pudo recoger mucha información en los antecedentes ni el campo, por lo que reconozco que la presente tesis no discute este tema; emprender un estudio sobre este aspecto en específico es necesario.

Además, también se hizo un recuento de todos los tipos de canto recogidos por cada previo estudio del canto kakataibo, del cual se logró confirmar la presencia de cuatro tipos de cantos en todos los dialectos de la lengua: *no bana 'iti*, *rarumati*, *bana tuputi* y *xunkati*, y un total de 13 tipos de cantos – incluyendo también uno no documentado en otros trabajos, *uñe shákiti*, el cual merece mayor investigación.

Por otro lado, en el capítulo tres se describió, analizó y comparó tres estrategias de composición del canto kakataibo de las variedades de BA y SA: paralelismo semántico, línea quebrada y repetición. En cuanto a la primera estrategia, se presentaron las siguientes características. En primer lugar, el co-texto es siempre una estructura morfosintáctica repetida en ambas variedades, no se encontraron casos de elipsis o aumento de cotexto en ninguna variedad; en segundo lugar, el tipo gramatical de unidades posibles de emplear como pares semánticos sigue la siguiente frecuencia (N>V>ADJ>otros) en ambas variedades y sus posibilidades combinatorias son reducidas,

siendo N+N la más productiva, luego V+V, N+ADJ, ADJ+N, sucesivamente –también en ambas variedades; no obstante, se documentó el uso de morfemas flexivos de aspecto, en BA.

En tercer lugar, las relaciones semánticas entre los pares pueden ser relaciones de parentesco, tipos de predicado, locaciones, tipos de animales y colores –según variedad, el orden de productividad varía; además, existe un grupo, el cual ha sido clasificado como *otros*, de pares sin agrupación, pues solo son único ejemplo de su tipo en toda la data – este grupo se interpreta como un espacio de mayor flexibilidad a la hora de establecer relaciones semánticas entre las unidades paralelas.

En cuarto lugar, existe un grupo de pares semánticos de aparición recurrente y compartidos entre las dos variedades del kakataibo, el cual se compone de los siguientes tres miembros: *me* ‘tierra’ / *baka* ‘río’, *bakë* ‘hijo’ / *tua* ‘bebé’ y *tita* ‘madre’ / *papa* ‘padre’. En quinto lugar, el número de slots en paralelismo semántico sigue el siguiente orden de productividad 1<2<3 en ambas variedades, cabe agregar que, en su mayoría, líneas del corpus se componen por un solo slot; y, finalmente, el paralelismo semántico en ambas variedades es sensible al préstamo, los préstamos identificados provienen, casi en su totalidad, de la lengua shipibo-konibo, y, en menor grupo, del quechua.

En cuanto a la segunda estrategia de composición, la de línea quebrada, se propuso tres tipos, los cuales difieren según el elemento a final de línea y la repetición en la línea sucesiva y/o próxima: el primero, consta de una raíz verbal o nominal final en la línea base carente de morfología y en la línea final se repite la raíz, pero con la morfología y/o lo añadido correspondiente; en el segundo tipo, la raíz de la línea base sí cuenta por algún tipo de morfema y en la línea final se repite solo el morfema final y no la raíz –a diferencia del tipo uno; en cuanto al tercer y último tipo, este consta de la repetición de una frase o un elemento léxico en la línea final al cual no se le añade morfema alguno. Luego, en

cuanto a la repetición, este es la igualdad morfosintáctica entre dos líneas continuas y/o próximas.

Finalmente, se discutió cómo estas tres estrategias de composición se emplean para formar pasajes temáticos y/o agrupaciones mayores de longitud variable, ambos. En principio, puede emplearse solo una estrategia de composición más de una vez y se pueden intercalar dos o tres estrategias. En resumen, y en términos comparativos, las dos variedades del kakataibo estudiadas en la presente tesis, las cuales representan las dos ramas dialectales más divergentes de la lengua, muestran un alto grado de similitud en las tres estrategias de composición analizadas.

Habiendo concluido con la presente tesis, se recalca la importancia de este tipo de estudios para la comprensión de las características formales, tipológicas y areales del discurso y el arte verbal de la región amazónica. Este tipo de investigaciones sin duda alguna merecen mayor atención. Asimismo, se invita a replicar (no sin discutir, reformular y ampliar) la presente tesis y el breve estudio de corte tipológico-comparativo llevado a cabo en inicios de este documento. Considero que el marco comparativo que se ha esbozado abre un nuevo campo de investigación ¿cuántos slots se emplean en otras lenguas? ¿Es el paralelismo semántico entre las lenguas amerindias, y del mundo, compuesto, principalmente, por un solo slot? ¿Cuántos slots podemos documentar? ¿Qué relaciones semánticas son más productivas en la Amazonía?

De la misma manera, en cuanto al canto kakataibo en específico, aún falta ahondar en el aprendizaje y transmisión del canto de las mujeres, como las prácticas culturales asociadas a estos; asimismo, aún falta estudiar la metáfora, las fórmulas, la presencia de arcaísmo léxicos y morfosintácticos, el uso de préstamos de la lengua shipibo-konibo, como el rol de este grupo en el canto kakataibo; por último, estudiar el canto kakataibo dentro de la familia lingüística pano.

Anexos

(AP)-EE-ñoxakwati-2015

1. nukën papa mia
nukën papa mia
3pl.GEN padre 2sg.O
'nuestro padre a ti'
2. tama ruru piminun
tama ruru pi-mi-nun
tipo.de.maní comer-CAUS-SD/A(EPO)
'te hará comer maní'
3. nukën tita mia
nukën tita mia
3pl.GEN madre 2sg.O
'nuestra madre a ti'
4. tama chankë piminun
tama chankë pi-mi-nun
tipo.de.maní comer-CAUS-SD/A(EPO)
'te hará comer maní'
5. min ini rëkwënan
mi=n ini rëkwë-anan
2sg=GEN cría ir.adelante-S/A>S/A(SE)
'tu cría va adelante'
6. mi bakë rëkwënan
mi=n bakë rëkwë-anan
2sg=GEN hijo ir.adelante-S/A>S/A(SE)
'tu hijo va adelante'
7. shinkun runu pibëtsin
shinkun runu pi-bëtsin
tipo.de.serpiente comer-viniendo(TRANS)
'la culebra viene comiendo'
8. basi runu pibëtin
basi runu pi-bëtsin
tipo.de.serpiente comer-viniendo(TRANS)
'la serpiente viene comiendo'
9. uantia kwëchinkin
uantia kwëchin-kin
río.shambo hociquear-S/A>A(SE)
'hociqueando el río Shambo'

10. banaoka kwëchinkin
 banaoka kwëchin-kin
 río.blanco hociquear-S/A>A(SE)
 ‘hociqueando el río Blanco’
11. kwëchinkin kwëchinkin
 kwëchin-kin kwëchin-kin
 hociquear-S/A>A(SE) hociquear-S/A>A(SE)
 ‘hociqueando, hociqueando’
12. nanëoka kwëchinkin
 nanëoka kwëchin-kin
 río.SantaAna hociquear-S/A>A(SE)
 ‘hociqueando el río Santa Ana’
13. rëchinkin rëchinkin
 rëchin-kin rëchin-kin
 olfateando-S/A>A(SE) olfateando-S/A>A(SE)
 ‘olfateando, olfateando’
14. nanëoka kwëchinkin
 nanëoka kwëchin-kin
 río.SantaAna hociquear-S/A>A(SE)
 ‘hociqueando el río Santa Ana’
15. kwëchinkin kwëchinkin
 kwëchin-kin kwëchin-kin
 hociquear-S/A>A(SE) hociquear-S/A>A(SE)
 ‘hociqueando, hociqueando’
16. basi ño rëkwënan
 basi ño rëkwë-anan
 cerro huangana ir.adelante-S/A>S/A(SE)
 ‘la huangana cerro va adelante’
17. 'inu ño rëkwënan
 'inu ño rëkwë-anan
 tigre huangana ir.adelante-S/A>S/A(SE)
 ‘la huangana tigre va adelante’
18. shinkun runu pibëtsin
 shinkun runu pi-bëtsin
 tipo.de.serpiente comer-viniendo(TRANS)
 ‘la serpiente viene comiendo’
19. basi runu pibëtsin
 basi runu pi-bëtsin
 tipo.de.serpiente comer-viniendo(TRANS)
 ‘la serpiente viene comiendo’

20. min ini rëkwënan
 mi=n ini rëkwë-anan
 2sg=GEN cría ir.adelante-S/A>S/A(SE)
 ‘tu cría va adelante’
21. uxu ño rëkwënan
 uxu ño rëkwë-anan
 uxu huangana ir.adelante-S/A>S/A(SE)
 ‘la huangana blanca va adelante’
22. bumpa ño rëkwënan
 bumpa ño rëkwë-anan
 mono.choro huangana ir.adelante-S/A>S/A(SE)
 ‘la huangana negra va adelante’
23. min ini rëkwënan
 mi=n ini rëkwë-anan
 2sg=GEN cría ir.adelante-S/A>S/A(SE)
 ‘tu cría va adelante’
24. min bakë rëkwënan
 mi=n bakë rëkwë-anan
 2sg=GEN hijo ir.adelante-S/A>S/A(SE)
 ‘tu hijo va adelante’
25. ñon pirui
 ño=n pi-ru-i
 huangana=ERG comer-arriba-¿?
 ‘la huangana se va comiendo...’
26. ñon pirui
 ño=n pi-ru-i
 huangana=ERG comer-arriba-¿?
 ‘la huangana se va comiendo...’
27. ñon piruikiri
 ño=n pi-ru-ikiri
 huangana=ERG comer-arriba-¿?
 ‘la huangana se va comiendo...’

(AP)-MA-nobanaiti1-2017

1. 'ëxira kana
'ë=x=ira kana
1sg=S=ENF NAR.1p
'yo solo'
2. 'ëxira kana
'ë=x=ira kana
1sg=S=ENF NAR.1p
'yo solo'
3. bakë xuxunbi
bakë xu-xun-bi
hijo mandar-S/A>(SE)-uno.mismo
'cuando era niño (bebito)'
4. tua xuxunbi
tua xu-xun-bi
bebé mandar-S/A>(SE)-uno.mismo
'cuando era niño (7 años, normal)'
5. 'ën papa kakë
'ë=n papa ka-këxun
1sg=GEN padre decir-O>A(EP)-
'mi papá me decía'
6. 'ën tita kakë
'ë=n tita ka-këxun
1sg=GEN madre decir-O>A(EP)
'mi mamá me decía'
7. kakëxunbina
ka-këxun-bi-na
decir-O>A(EP)-uno.mismo-¿?
'como no hacíamos caso'
8. kakëxunbina
ka-këxun-bi-na
decir-O>A(EP)-uno.mismo-¿?
'como no hacíamos caso'
9. 'ën no kuku
'ë=n no kuku
1sg=GEN mestizo tío
'mi tío mestizo'
10. 'ën no chai
'ë=n no chai
1sg=GEN mestizo cuñado
'mi cuñado mestizo'

11. 'inka manë xubu
 'inka manë xubu
 inca metal casa
 '(lit.)la casa de fierro del inka / helicóptero, avión'
12. shai shai kai
 shai shai ka-i
 onomatopeya decir-IMPF
 'suena shai shai'
13. 'irutankëxuna
 'iru-tankëxun-a
 subir-S/A>A(EP)-¿?
 'subiendo'
14. 'irutankëxuna
 'iru-tankëxun-a
 subir-S/A>A(EP)-¿?
 'subiendo'
15. 'ëxira nira
 'ë=x=ira nirakë-
 1sg=S=ENF pararse-
 'yo solito'
16. nirakëkina
 nirakë-kin-a
 pararse-S/A>A(ES)-¿?
 'subiendo'
17. 'ën chai tupu
 'ë=n chai tupu-
 1sg=GEN cuñado aconsejar
 'mi cuñado...'
18. tupuma nira
 tupu=ma nirakë-
 aconsejar=NEG pararse-
 'no me puede aconsejar'
19. nirakënu xuna
 nirakë-nu xuna
 pararse-¿? ¿?
 'cuando estés listo ya puedes pararte'
20. 'ën no kuku
 'ë=n no kuku
 1sg=GEN mestizo tío
 'mi tío mestizo'

21. chuna 'irapa
 chuna 'irapa
 mono escopeta
 'con su escopeta negra'
22. xón 'irapa
 xón 'irapa
 guacamayo escopeta
 'con su escopeta roja'
23. rabë rabë tui
 rabë rabë tuin-
 dos dos agarrar
 'agarrando dos'
24. tui nira nira
 tuin- nirakë- nirakë-
 agarrar pararse- pararse-
 'agarrando las armas'
25. nirakëakën
 nirakë-akë-n
 pararse-PAS.REM-1/2p
 'subiendo'
26. 'ën no kuku
 'ë=n no kuku
 1sg=GEN mestizo tío
 'mi tío mestizo'
27. manë xubu 'akë
 manë xubu 'a-kë
 metal casa hacer-NOM
 'hizo su casa de metal'
28. tarun tarun kai
 tarun tarun ka-i
 onomatopeya decir-IMPF
 'sonaba tarun tarun'
29. 'irutankëxuna
 'iru-tankëxun-a
 subir-S/A>A(EP)-¿?
 'subiendo'
30. 'irutankëxuna
 'iru-tankëxun-a
 subir-S/A>A(EP)-¿?
 'subiendo'

31. tsëkë tsëkë kai
 tsëkë tsëkë ka-i
 onomatopeya decir-IMPF
 ‘sonaba tsëkë tsëkë’

32. ‘irutankëxuna
 ‘iru-tankëxun-a
 subir-S/A>A(EP)-¿?
 ‘subiendo’

33. ‘ën no kuku
 ‘ë=n no kuku
 1sg=GEN mestizo tío
 ‘mi tío mestizo’

34. ‘ën no chai
 ‘ë=n no chai
 1sg=GEN mestizo cuñado
 ‘mi cuñado mestizo’

35. chuna ‘irapa
 chuna ‘irapa
 mono escopeta
 ‘con su escopeta negra’

36. chuna ‘irapa
 chuna ‘irapa
 mono escopeta
 ‘con su escopeta negra’

37. rabë rabë ‘iá
 rabë rabë ‘iá-
 dos dos cargar-
 ‘cargando dos’

38. ‘iátia nira
 ‘iá-ti-a nirakë-
 cargar-NOM-¿? pararse-
 ‘cargando mi arma’

39. nirakëakën
 nirakë-akë-n
 pararse-PAS.REM-1/2p
 ‘subiendo’

40. nirakëakën
 nirakë-akë-n
 pararse-PAS.REM-1/2p
 ‘subiendo’

Tablas, cuadros y estadísticas

Tabla 22 Pares semánticos en (RZ)-IO-banatuputi1-2010

(RZ)-IO-banatuputi1-2010							
Tipo de evento		Términos de parentesco		Locaciones		s/c y otros	
Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces	par	# de veces
ibú- / pakë-	4	xabu / tita	2	me / baka	1	suñu anën / puna puna	2
kwaina / bëu-	1	xabu / bëtsi	1	baka / me	4	tapu / xubu	1
kasi- / manu-	1	chira bakë / tita okë	1				
		ibu / tita	1				
		papa / pui	1				

Tabla 23 Pares semánticos en (RZ)-IO-banatuputi2-2010

IO-banatuputi2-2010											
Tipo de evento		Colores		Términos de parentesco		Animales		Locaciones		S/c y otros	
Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces
tsoo- / ñaka-	2	xón / kana	1	bakē / ini	2	ño / 'inu	1	me / baka	1	ama / ura	1
toin- / maka-	2			tita / papa	1	chaxu / 'inu	1			no / ëra	1
iru- / bëba-	1			ini / tua	1	inu / chaxu	1			paka / xëta	1
kanio- / ñusi-	1			ini / bakē	1					xara / kushi	1
ñui- / tupu-	1			xuta / chichi	1					ka- / o-	1
kiru- / bana-	1			chichi / tita	1						
rabin- / katë-	1			papa / pui	1						
anë- / tupu-	1			papa / kuku	1						
xaba- / nëtë-	1			ibu / tita	1						
unan- / nacha-	1			papa / chai	1						
tanti- / uin-	1										

Tabla 24 Pares semánticos en (RZ)-EE-nobanaiti-2010

EE-nobanaiti1-2010							
Tipo de evento		Términos de parentesco		Animales		Locaciones	
Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces
'ēsē- / paran-	1	chira bakē / tita okē	1	kuru 'ó / chuna 'ó	2	bashi / tsira	2
paran- / 'ēsē-	1	chai / kuku	1	bumpa ño / kuru unkin	1		
tañu- / mēin-	2	kuku chai	1				
		bakē / tua	1				
		bakē / bēnē	1				

Tabla 25 Pares semánticos en (RZ)-EE-nobanaiti2-2010

EE-nobanaiti2-2010											
Tipo de evento		Colores		Términos de parentesco		Animales		Locaciones		S/c y otros	
Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces
butu- / nanē-	1	uxu / xón	1	chai / bētsi	3	pacha / ruti	1	paru / kucha	2	po / bari	2
chiri- / kuku-	1	xón / uxu	1	papa / chai	2	kuru 'ó / mapú 'ó	1			nasan nasan / bana bana	1
rērē- / tsuan	1			tita / xabu	2					icha / minan	1
bēba- / atsin	1			kuku / chai	1					ichu / mēri	2
'iru- / bēba	1			chai / papa	1					ñami / manē	1
										ka- / o-	1

Tabla 26 Pares semánticos en (RZ)-EE-nobanaiti3-2010

EE-nobanaiti3-2010									
Tipo de evento		Colores		Términos de parentesco		Locaciones		S/c y otros	
Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces
tinka- / shaika	2	ushin / uxu	1	bakë / tua	2	baka / me	1	ichu 'ichu / mëri mëri	1
atsin- / bëba-	1	minan / ushin	1	papa / chai	2			itsa 'itsa / rabë rabë	1
xëtao- / raish-	1	uxu / xón	1	chai / bëtsi	2			ñuka / ati	1
apa- / buan-	1	xón / chuna	1	chai / papa	2			io / paka	1
tanun- / isnun-	1			tita / xabu	2			suñu anën / puna puna	1
unan- / nacha-	1			tua / bakë	1				
				bakë / chai	1				
				papa / 'ibu	1				

Tabla 27 Pares semánticos en (RZ)-EE-rarumati-2010

EE-rarumati-2010							
Tipo de evento		Términos de parentesco		Locaciones		S/c y otros	
Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces
rëti- / ai-	2	ini / bakë	1	me / ñaka	2	chuxu / sina	3
rëti- / këñu-	1	bakë / ini	1			maka / bëmë	1
nini- / ñaka-	1	chira bakë / tita okë	1				
ñui- / 'ësë	1	tita / papa	1				
ësë- / paran-	1						

Tabla 28 Pares semánticos (AP)-rarumati-2017

RA-rarumati-2017							
Tipo de evento		Términos de parentesco		Locaciones		S/c y otros	
Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces
nini- / ñaka	8	papa / kuku	4	baka / xëxa	1	kata / iba	1
kwëna- / ñui-	4	tita / papa	3	xëxa / baka	1	pata / rais	2
ñaka- / nini-	1	papa / tita	2				
		tita / kuku	1				
		ini / bakë	1				
		chichi / xuta	1				
		tua / bakë	1				
		'ibu / tita	1				

Tabla 29 Pares semánticos (AP)-RA-nobanaiti-2017

RA-nobanaiti-2017									
Color		Términos de parentesco		Locaciones		S/c y otros		Tipo de predicado	
Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces
chuna / xón	1	chai / papa	2	bashi / tsira	1	maxká / pabí	1	paran- / 'ësë-	2
xón / chuna	1	chira bakë / tita okë	1						
		chai / bëtsi	1						
		tua / bakë	1						

Tabla 30 Pares semánticos (AP)-MA-nobanaiti-2017

MA-nobanaiti-2017			
Términos de parentesco		Color	
Par	# de veces	Par	# de veces
kuku / chai	2	chuna / xón	1
papa / tita	1		
bakë / tua	1		

Tabla 31 Pares semánticos (AP)-CA-kankiti-2017

CA-kankiti-2017									
Tipo de evento		Términos de parentesco		Locaciones		Animales		S/c y otros	
Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces
tupu- / ñui	4	chichi / bëntan	1	me / baka	1	xëmën / kapá	1	-i/-a	1
ñui- / tupu-	1	bakë / tua	1			ño / sisi	1		
bëmë- / makwa-	1	tita / 'ibu	1						
bana- / tupu-	1	pui / bëtsin	1						
		bëtsin / tsabë	1						
		bakë / ini	1						

Tabla 32 Pares semánticos (AP)-HP-nobanaiti1-2017

HP-nobanaiti1-2017			
Tipo de evento		Términos de parentesco	
Par	# de veces	Par	# de veces
mëra- / unan-	1	bakë / tua	1
unan- / mëra-	2	xuta / kuku	1
kamë- / mëra-	2	kuku / xuta	1
		tita / papa	1

Tabla 33 Pares semánticos (AP)-HP-nobanaiti2-2017

HP-nobanaiti2-2017					
Color		Términos de parentesco		Animales	
Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces
kaná / xón	1	papa / chai	1	chuna 'inu / bai 'inu	1
		bakë / bësi	1		
		bësi / bakë	2		
		tita / chai	1		
		chai / tita	1		
		bakë / tua	1		
		chichi / nachi	1		
		tita / papa	1		

Tabla 34 Pares semánticos (AP)-HP-nobanaiti3-2017

HP-nobanaiti3-2017					
Tipo de evento		Términos de parentesco		Animales	
Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces
nirakē- / 'iru	1	tita / xabu	5	chuna 'ó / kuru unkin	1
ami- / birun-	1	xuta / kuku	2		
		chichi / nachi	1		
		chai / kuku	1		
		tua / tita	1		

Tabla 35 Pares semánticos (AP)-HP-rarumati-2017

HP-rarumati-2017					
Tipo de evento		Términos de parentesco		S/c y otros	
Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces
ñui- / sina-	1	xuta / chichi	3	banu / inu	2
		ini / tua	3		
		papa / uchi	2		
		chichi / xuta	2		
		tua / ini	2		
		tita / xabu	1		

Tabla 36 Pares semánticos (AP)-VP-banatuputi-2017

VP-banatuputi-2017											
Tipo de evento		Colores		Términos de parentesco		Términos de parentesco		S/c y otros		Locaciones	
Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces	Par	# de veces
nětë- / raba-	7	maxë / mapú	2	bakë / tua	3	kuku / xuta	1	xëni / apan	1	me / baka	3
raba- / nětë-	4	xón / bëru	1	tua / bakë	3	chai / xuta	1	bësi / masá	2	baka / me	1
rua- / bëu	1	mapú / chuna	1	uchi / bësi	3	bësi / chuchu	1	ama / bësi	1		
bëu- / tëra-	1			tita / papa	2	xabu / tita	1				
maë- / ñumi-	1			bakë / pui	1	tita / tsabë	1				
tërë- / rua-	1			uchi / pui	1	papa / kuku	1				
i- / bëu-	1			chuchu / uchi	1	bëná / bakë	1				
bana- / ki-	1			chuchu / bësi	1	xanu / chuchu	1				
				tsabë / xuta	1	bakë / ini	1				
				xuta / chuchu	1	ini / tua	1				
				chuchu / xuta	1	nanë / chuchu	1				
				chai / kuku	1	bakë / baba	1				
						unchi / tua	1				

Tabla 37 Frecuencia de productividad de estrategias de composición en BA

Cantante y tipo de canto	Total de líneas	PS			LQ			RP		
		# pares de líneas	# de líneas	%	# pares de líneas	# de líneas	%	# pares de líneas	# de líneas	%
IO-Bana tuputi1-2010	81	22	44	54.32%	8	16	19.75%	6	12	14.81%
IO-Bana tuputi2-2010	142	34	68	47.89%	39	78	54.93%	4	8	5.63%
EE-nobanaiti1-2010	67	14	28	41.79%	11	22	32.84%	6	12	17.91%
EE-nobanaiti2-2010	120	27	54	45.00%	28	56	46.67%	16	32	26.67%
EE-nobanaiti3-2010	118	29	58	49.15%	29	58	49.15%	16	32	27.12%
EE-rarumati-2015	56	16	32	57.14%	1	2	3.57%	3	6	10.71%
RA-rarumati-2017	115	30	60	52.17%	10	20	17.39%	5	10	8.70%
RA-nobanaiti-2017	54	11	22	40.74%	10	20	37.04%	9	18	33.33%
MA-nobanaiti-2017	40	5	10	25.00%	8	16	40.00%	6	12	30.00%
CA-kankiti-2017	47	16	32	68.09%	5	10	21.28%	3	6	12.77%
Total	840	204	408	48.57%	149	298	35.48%	74	148	17.62%

Tabla 38 Frecuencia de productividad de estrategias de composición en SA

San Alejandro										
Cantante y tipo de canto	Total de líneas	PS			LQ			RP		
		# pares de líneas	# de líneas	%	# pares de líneas	# de líneas	%	# pares de líneas	# de líneas	%
HP-nobanaiti1-2017	50	9	18	36.00%	16	32	64.00%	2	4	8.00%
HP-nobanaiti2-2017	74	11	22	29.73%	28	56	75.68%	3	6	8.11%
HP-nobanaiti3-2017	74	13	26	35.14%	24	48	64.86%	7	14	18.92%
HP-rarumati-2017	72	11	22	30.56%	4	8	11.11%	1	2	2.78%
VP-banatuputi-2017	297	57	114	38.38%	67	128	43.10%	16	32	10.77%
Total	567	101	202	35.63%	139	272	47.97%	29	58	10.23%

Bibliografía

- Adelaar, Wilhem. 2004. "Linguistic Peculiarities of Quechua Song Texts." In *Quechua Verbal Artistry: The Inscription of Andean Voices*, edited by John Delgado, Guillermo; M. Schechter, 1st ed., 61–75. Bonn: BAS.
- Agbedo, Chris Uchenna. 2008. "Parallelisms in Ezikeṛba Igbo Praise Song: Evidence from Ịmaryịma Text." *Journal of Igbo Studies* 3 (1): 72–91.
- Aroui, Jean-Louis. 2009. "Introduction: Proposal for Metrical Typology." In *Towards a Typology of Poetic Forms*, edited by Andy Aroui, Jean-Louis; Arleo, 1–40. Amsterdam: John Benjamins.
- Barret, Rusty. 2017. "Poetics." In *The Mayan Languages*, edited by Judith Aissen, Nora C. England, and Roberto Zavala Maldonado, 777. New York: Routledge.
- Barwick, Linda. 2006. "A Musicologist's Wishlist: Some Issues, Practices and Practicalities in Musical Aspects of Language Documentation." *Language Documentation and Description* 3: 53–62.
- Belaúnde, Luisa Elvira; Paula Letts Wertheman; Karina Sullón. 2016. *Woxrexcüchiga. El Ritual de La Pubertad En El Pueblo Ticuna*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Borchard, Terrance, and Philip Gibbs. 2011. "Parallelism and Poetics in Tindi Narratives Sung in the Ipili Language." In *Sung Tales Form the Papua New Guinea Highlands. Studies in Form, Meaning and Sociocultural Context*, edited by Alan Rumsey and Don Niles, 165–95. Canberra, Australia: Anu Press.
- Brabec de Mori, Brendt. 2011. "Die Lieder Der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie Der Indigenen Bevölkerung Im Ucayali-Tal, Westamazonien [Songs of the Real People. A Musical Anthropology of Indigenous People in the Ucayali Valley, Western Amazon]." University of Vienna.
- Bright, W. 1990. "With One Lip, with Two Lips: Parallelism in Nahuatl." *Language* 66 (1): 437–52.
- Cavero, Jesús Armando. 1985. "El Qarawi y Su Función Social." *Allpanchis* 25 (1): 233–70.
- Cerrón-Palomino, Rodolfo. 1997. "Las Primeras Traducciones Al Quechua y Al Aimara: Un Caso de Elaboración y Desarrollo Estilísticos." *Boletín Del Instituto Riva Agüero* 24 (1): 81–102.
- Costenla Umaña, A. 1996. *Poesia Tradicional Indígena Costarricense*. San José, Costa Rica: Editorial Univ. Costa Rica.
- Course, Magnus. 2009. "Why Mapuche Sing." *Journal of the Royal Anthropological Institute* 15 (1): 295–313.
- Croft, William. 2001. *Radical Construction Grammar: Syntactic Theory in Typological Perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- Emeneau, M.B. 1937. "The Songs of the Todas." *Proceedings of the American Philosophical Society* 77 (1): 543–60.

- Escalante Adaniya, Elisa. 1999. "Acerca Del Sincretismo Del Apóstol Santiago a Santiago Mataindios." *Escritura y Pensamiento* 4: 61–78.
- Fabb, Nigel. 2017. "Poetic Parallelism and Working Memory." *Oral Tradition* 31 (2): 355–72.
- Fleck, David. 2013. "Panoan Languages and Linguistics." *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 99 (1). New York.
- Foley, John Miles. 1988. *The Theory of Oral Composition. History and Methodology*. Bloomington: Indiana University Press.
- . 1995. *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fox, James. 1971. "Semantic Parallelism in Rotinese Ritual Language." *Bijdragen Tot de Taal-, Land- En Volkenkunde* 127 (1): 215–55.
- . 1977. "Roman Jakobson and the Comparative Study of Parallelism." In *Roman Jakobson: Echoes of His Scholarship*, edited by D. Van Schooneveld, C.H.; Armstrong, 59–90. Lisse: Peter de Ridder Press.
- . 1988. *To Speak in Pais: Essays on the Ritual Languages of Eastern Indonesia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2014. *Explorations on Semantic Parallelism*. Cambridge: Anu Press.
- . 2016. *Master Poets, Ritual Masters. The Art of Oral Composition Among the Rotenese of Eastern Indonesia*. Australia: Anu Press.
- Frank, Erwin. 1983. "Mecce. La Función Sicológico Social y Económica de Un Complejo Ritual de Los Uni (Cashibo) de La Amazonía Peruana." *Amazonía Peruana* 5 (9): 63–78.
- . 1988. "Tres Cuentos de Los Uni de Santa Marta." *Amazonía Peruana* 8 (16): 119–43.
- . 1990. *Mitos de Los Uni de Santa Marta. Enex ca Santa Martanu Ice Unin Bana Icen*. Quito: ABYA-YALA.
- . 1994. "Los Uni." In *Guía Etnográfica de La Alta Amazonía*, edited by Frederica Granero, Fernando Santos; Barclay, 129–237. FLACSO.
- Frank, Erwin, J Villacorte, C Villacorte Mëa, and C Santiago Mëa. 1990. *Los Pueblos Indios En Sus Mitos N°2. Los Uni de Santa Marta*.
- Frog, Etunimetön. 2009. "Speech-Acts in Skaldic Verse: Genre, Compositional Strategies and Improvisation." In *Versatility in Versification: Multidisciplinary Approaches to Metrics*, edited by Etunimetön Kim Dewey, Tonya; Frog, 223–46. New York: Peter Lang.
- . 2014a. "Oral Poetry as Language Practice: A Perspective on Old Norse Dróttlvaett Composition." In *Song and Emergent Poetics: Oral Traditions in Performance*, edited by Pekka Huttu-Hilttunen, 279–307. Kuhmo: Juminkeko. https://www.academia.edu/10735321/Oral_Poetry_as_Language_Practice_A_Perspective_on_Old_Norse_dróttkvætt_Composition.

- . 2014b. “Preface to Parallelism.” In *Paralellism in Verbal Art and Performance*, edited by Etunimetön Frog, 7–28.
- Garibay Quintana, Ángel María. 1953. *Historia de La Literatura Náhuatl, Primera Parte*. México: Porrúa.
- Grebe, María Ester. 1974. “Presencia Del Dualismo En La Cultura y Música Mapuche.” *Revista Musical Chilena* 126–127 (1): 47–79.
- Hull, Kerry. 2003. “Verbal Art and Performance in Ch’orti’ and Maya Hieroglyphic Writing.” The University of Texas at Austin.
- Hurley, D. y O’Neill. 2012. *The Cambridge Introduction to Poetic Form*. New York: Cambridge University Press.
- Husson, Jean-Philippe. 1985. *La Poesie Quechua Dans La Chronique de Felipe Waman Puma de Ayala : De l’art Lyrique de Cour Aux Chants et Danses Populaires*. Paris: L’Harmatan.
- . 1993. “La Poesía Quechua Prehispánica. Sus Reglas, Sus Categorías, Sus Temas, a Través de Los Poemas Transcritos Por Waman Poma de Ayala.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37 (1): 63–85.
- Jakobson, Roman. 1966. “Grammatical Parallelism and Its Russian Facet.” *Language* 42 (2): 399–429.
- Julca Guerrero, Felix. 2009. “Word Borrowing and Code Switching in Ancash Waynu Songs.” *Language, Meaning and Society* 2: 69–106.
- Lang, Ewald. 1987. “Parallelismus Als Universelles Prinzip Sekundärer Strukturbildung.” In *Parallelismus Und Etymologie: Studien Zu Ehren von Wolfgang Steinitz Anlässlich Seines 80*, edited by Gert Ewald, Lang; Sauer, Ewald, Lan. Berlin: Akademie der Wissenschaften der DDR, Zentralinstitut für Sprachwissenschaft.
- Lienhard, Martin. 2005. “La Cosmología Poética En Los Huaynos Quechuas Tradicionales.” *Acta Poética* 26 (1–2): 485–513.
- Lord, Albert. 1981. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lowth, Robertson. 1753. *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*. 1971st ed. New York: Garland.
- Mannheim, Bruce. 1986. “Popular Song and Popular Grammar, Poetry and Metalanguage.” *Word* 37 (1–2): 45–75.
- . 1998. “‘Time Not the Syllables, Must Be Counted’: Quechua Parallelism, Word Meaning and Cultural Analysis.” *Michigan Discussions in Anthropology* 13 (1): 238–81.
- . 2015. “What Kind of Text Is Guaman Poma’s Warikza Arawi?” In *Unlocking the Doors of the Worlds of Guaman Poma and His Nueva Corónica*, edited by Ivan Adorno, Rolena; Boserup. Denmark: The Royal Library Museum Tusulanum Press.

- Matissof, James. 1991. "Syntactic Parallelism and Morphological Elaboration in Lahu Religious Poetry." In *Festschrift for William F. Shipley*, edited by Jorge Chung, Sandra; Hankamer, 83–103. Santa Cruz, California: Syntax Research Center.
- Messineo, Cristina. 2003. "Estilo y Géneros de Habla Toba." In *Lengua Toba (Guaycurú): Aspectos Gramaticales y Discursivos*, 181–214.
- . 2009. "Estructura Retórica, Recursos Lingüísticos y Función Social Del NqatagGak (Consejo Toba)." *Revista Signos* 42 (70): 197–218.
- Meyer, David. 2011. "A Computationally-Assisted Analysis of Early Tahitian Oral Poetry." University of Edinburgh.
- Molina Palomino, Pablo Alberto. 2018. "¿Eso Es Tradicional? Contexto, Geografías y Trayectorias Musicales En La Construcción de Una Noción Sobre Lo 'Tradicional'. El Caso Del Trío Los Cholos En Lima Metropolitana." *Anthropologica* 36 (71–96).
- Monod, Aurore; Becquey, Cédric. 2008. "De Las Unidades Paralelísticas En Las Tradiciones Orales Mayas." *Estudios de Cultura Maya* 32 (1): 111–53.
- Montalvo Vidal, Abner. 2010. *Los Kakatai. Etnia Amazónica Del Perú*. Lima: Instituto del Bien Común.
- Muysken, Peter. 1987. "Taalcontact En Grammaticale Coherentie: Spaans En Quechua in de Wayno." In *Ethnische Minderheden*, edited by Ton Extra, Guus; van Hout, Roeland; Vallen. Dordrecht.
- Peust, Carsten. 2014. "Towards a Typology of Poetic Rhyme." In *Egyptian-Coptic Linguistics in Typological Perspective*, edited by Tonio Grossman, Eitan; Haspelmath, Martin; Sebastian Richter, 341–85. Berlin, Munich, Boston: De Gruyter Mouton.
- Phillips, Nigel. 1981. *Sijobang: Sung Narrative Poetry of West Sumatra*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prieto Mendoza, Alejandro Augusto. 2015. "Estrategias de Composición de Las Canciones Tradicionales Kakataibo (Pano, Perú)." Lima, Perú.
- . 2016. "Métrica de Los Cantos Tradicionales Kakataibo." Pontificia Universidad Católica del Perú.
<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/6636>.
- Prieto Mendoza, Alejandro Augusto, and Roberto Zariquiey. 2018. "Shipibo Loans in Traditional Kakataibo Songs: Lexicon, Morphosyntax and Compositional Strategies." In *Amazonicas VII*, 1–12. Baños, Ecuador.
- Ritter, Gerhard. 1997. "Exposición de Algunos Elementos de La Cultura Cashibo-Cacataibo." *Anthropologica* 15 (15): 217–53.
- Rodríguez Cuevas, Lydia. 2013. "Repetición y Paralelismo En Una Ceremonia de Pedida Matrimonial Chol." *EntreDiversidades* 1 (1): 121–47.
- Rojas Zolezzi, Martha. 2017. *Tejiendo La Identidad. Mitología y Estética Entre Los Matsigenka Del Bajo Urubamba*. Edited by Editorial Horizonte. Lima, Perú.
- Ruiz Urpeque, Eduardo Arturo. 2016. "Xebijana Tsekati: Contexto y Significado de La

- Clitoridectomía Entre Los Shipibo-Konibo Del Ucayali.” UNMSM.
- Rumsey, Alan. 1995. “Pairing and Parallelism in the New Guinea Highlands.” In *Salsa II (Second Annual Symposium about Language and Society-Austin)*, edited by J.D. Silverman, P; Lotlin. Austin: University of Texas Press.
- Sarv, Mari. 2017. “Towards a Typology of Parallelism in Estonian Poetic Folklore.” *Folklore (Estonia)* 67: 65–92.
- Sherzer, Joel; Ann Wicks, Sammie. 1982. “The Intersection of Music and Language in Kuna Discourse.” *Revista de Música Latinoamericana* 3 (2): 147–64.
- Sherzer, Joel. 1983. *Kuna Ways of Speaking*. Austin: University of Texas Press.
- Silverstein, Michael. 1984. “On the Pragmatic ‘Poetry’ of Prose: Parallelism, Repetition, and Cohesive Structure in the Time Course of Dyadic Conversation.” In *Meaning, Form, and Use in Context: Linguistic Applications*, edited by Deborah Schiffrin, 181–99. Washington D.C: Georgetown University Press.
- Tannen, Deborah. 1987. “Repetition in Conversation: Toward a Poetics of Talk.” *Language* 63 (3): 574–605.
- . 1989. *Talking Voices: Repetition, Dialogue, and Imagery in Conversational Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tedlock, Dennis. 2010. *2000 Years of Mayan Literature*. Berkeley: University of California Press.
- Valle, Daniel. n.d. “A Documentation of Cashibo-Cacataibo of San Alejandro (Pano) with a Focus on Information Structure.”
- Vapnarsky, Valentina. 2008. “Paralelismo, Ciclicidad y Creatividad En El Arte Verbal Maya Yucateco.” *Estudios de Cultura Maya* 32 (1): 151–96.
- Voorhoeve, C.L. 1977. “Ta-Poman: Metaphorical Use of Words and Poetic Vocabulary in Asmat Songs.” *New Guinea Area Languages and Language Study* 3, Language: 19–38.
- Winstrand-Robinson, Lila. 1975. “Cashibo Song Poetry.” *Anuario Interamericano de Investigación Musical* 11 (1975): 137–51.
- . 1976. “La Poesía de Las Canciones Cashibo.” *Dato Etno-Lingüísticos* 45: 1–29.
- Winstrand, Lila M. 1969. “Folkloric and Linguistic Analyses of Cashibo Narrative Prose.” The University of Texas.
- Zariquiey, Roberto. 2011a. “A Grammar of Kashibo-Kakataibo.” La Trobe University.
- . 2011b. “Aproximación Dialectológica a La Lengua Cashibo-Cacataibo (Pano).” *Lexis* XXXV (1): 5–46.
- . 2011c. “Aproximación Dialectológica a La Lengua Cashibo-Cacataibo (Pano).” *Lexis* XXXV (1): 5–46.
- . 2013. “Tessmann’s <Nokamán>: A Linguistic Investigation of a Mysterious Panoan Group.” *Cadernos de Etnolingüística* 5 (2): 1–48.
<http://www.etnolingüística.org/issue:vol5n2>.

———. 2014. “Canciones Tradicionales (Kakataibo).” *Archivo Digital de Lenguas Peruanas*. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/35164>.

Zariquiey, Roberto, and Fleck David. 2013. *Animales y Plantas Del Pueblo Kakataibo. Diccionario Trilingüe (Kakataibo, Español, Inglés) Con Identificaciones Biológicas, Índice Alfabético Castellano-Kakataibo, Clasificación Semántica, Nombres Regionales y Definiciones Etnobiológicas*. 1st ed. Munich: Lincom-Europa.

