

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



PUCP

El *rewinki* de los iskonawa: Sus memorias y sus cantos

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN
ANTROPOLOGÍA**

AUTOR

Claudia Jimena Cornejo Símbala

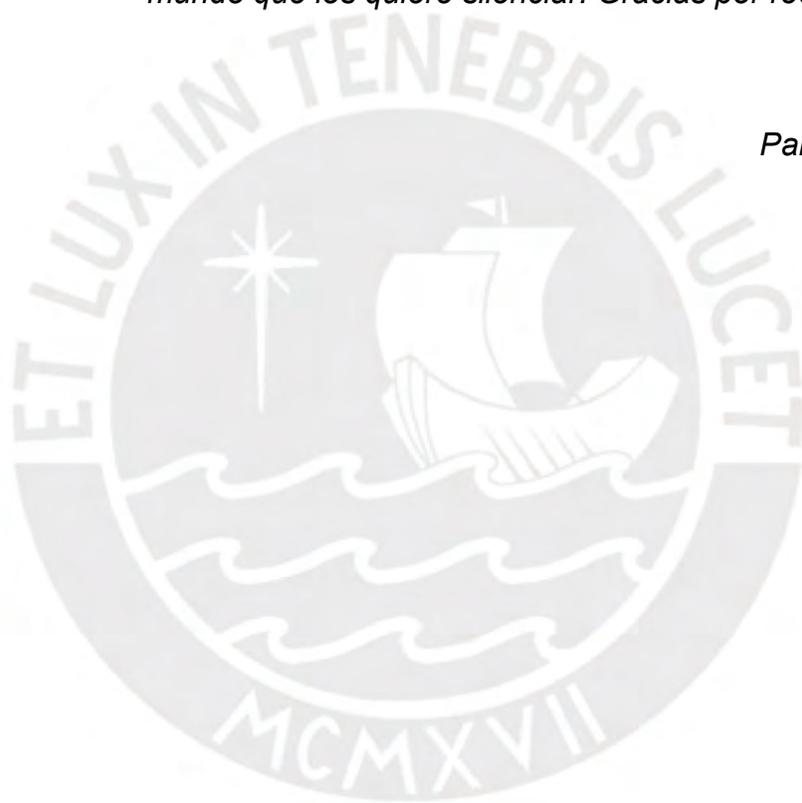
ASESOR

Carolina Rodríguez Alza

Septiembre, 2020

Para Nawa Nika, Wini Kera y Chibi Kanwa, por su vida en resistencia ante un mundo que los quiere silenciar. Gracias por recordar conmigo.

Para los iskonawa.



RESUMEN

Esta investigación, de carácter interdisciplinario, gira en torno a las memorias y los cantos rituales de *la fiesta de toma de chicha de maíz (rewinki)* de los iskonawa del río Callería, pueblo indígena pano ubicado en el departamento de Ucayali (Perú). El objetivo de esta tesis es comprender los recuerdos y las significaciones que persisten en las memorias de los iskonawa respecto a los cantos asociados al *rewinki*. Este ritual dejó de realizarse años atrás, por lo que tanto los conceptos teóricos como la metodología empleada comprenden que se trata de un trabajo de memoria que requiere de elementos que permitan registrar y observar el recuerdo. Es por ello que, a partir de una mirada etnográfica, utilizando los aportes de la Antropología, la Etnomusicología y la Lingüística, la investigación se realizó junto con los ancianos iskonawa y sus familias. Es así que, en la introducción, se desarrollan los objetivos, la justificación, se explica la metodología y se presenta a los participantes y el lugar donde se realizó el trabajo de campo. Posteriormente, en el primer capítulo se desarrollan los antecedentes sobre el tratamiento de temas de memoria y música entre los pueblos indígenas de la Amazonía, siendo los rituales y la experiencia sobre la corporalidad transversales a ello, para luego explicar los conceptos de etnomusicología, traducción, memoria, performance ritual y cuerpo; los cuales contienen, a su vez, información metodológica utilizada en la investigación. En el capítulo II se explica qué, cómo y dónde se recuerda el ritual estableciendo una relación entre la memoria y los diferentes espacios en los que esta transita. Asimismo, se describe el ritual como una forma de comprender el espacio y las significaciones que, a través de los cantos, prevalecen en las memorias de los iskonawa. Finalmente, en el capítulo III, se presentan las características sonoras de los cantos y se analizan haciendo uso de una traducción interlingüística que abarca su modo de significar y su contexto de enunciación.

Palabras clave: Iskonawa, memoria, etnomusicología, ritual, cuerpo.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es el resultado del apoyo incondicional de muchísimas personas. Me es difícil hallar las palabras de gratitud adecuadas para cada uno de ellos, pero aun así no puedo dejar de dedicarles estas pequeñas líneas.

En primer lugar, les agradezco a los iskonawa, porque sin ellos nada de esto hubiese sido posible. Les agradezco por sus cuidados y por su amistad, por hacerme sentir en casa todo el tiempo. De manera muy especial, quisiera agradecerle a Nelita o Nawa Nika, por las risas y por las historias, por hacerme parte de su familia. Junto a ella, agradecerles también a Wini Kera, a Edelvina, a Thiago y a Caleb, por acogerme en su casa y acompañarme en todo momento. Asimismo, le agradezco a Germán, junto a su esposa Edith y a su hijo Dili, por las largas conversaciones, por su constante preocupación por mí y por su disposición para llevar a cabo todo lo que sea necesario y más para cumplir con los objetivos propuestos. Entonces, debo agradecer también a toda mi familia en Callería por formar parte de este proceso. A Betsy, Arnaldo, Florinda, Felipe, Neyra, Obed, Chibi Kanwa, Luzmaritha, Percy, Dalia y Elías. A todos ellos, y sin mencionar a los más pequeños por temor a olvidarme de alguno de ellos, les agradezco por cada momento compartido, por las tardes de bordado, por los caramelos y por las historias, pero, sobre todo, por su confianza. Mi eterna gratitud hacia ellos.

Y ya que hablamos de familia, las palabras para agradecer a mis padres, Liliana y Luis, y a mi hermano Rodrigo, son imposibles de escribir sin soltar unas lágrimas. Ellos son la razón por la que todos los esfuerzos valen la pena. Ellos me enseñaron a ponerme metas grandes, así que les agradezco infinitamente por su amor y sus cuidados. Gracias por acompañarme en lo que en algún momento parecía una locura: estudiar Antropología. Les agradezco también por ir perdiendo el miedo en el camino y por disfrutar de estos años y estos viajes conmigo. Les

escribo estas palabras estando lejos, así que solo quisiera decirles que sí, que valió la pena y que seguimos aprendiendo más que nunca.

Asimismo, este reto y esta tesis hubiesen sido imposibles de realizar sin la compañía incondicional de Carolina Rodríguez Alzza. A ella le agradezco no solo por su compromiso y por ser una asesora increíble, sino también por ser mi compañera de viaje hacia el río Callería. Le agradezco por siempre apoyarme, por confiar en mí y por creer en este proyecto. Además, a Carolina, junto a Eduardo Ruiz Urpeque, les agradezco por contagiarme su entusiasmo al presentarme las necesidades y las oportunidades de estudiar en y sobre la Amazonía. Quisiera agradecerle, también por su apoyo para el desarrollo de mis metas, a Oscar Espinosa y, junto a él, al Grupo de Antropología Amazónica por tantos espacios de aprendizaje que sin duda contribuyeron con mi crecimiento y mis conocimientos sobre la Amazonía.

Del mismo modo, le agradezco a Manuel Ráez por su disposición para atender mis dudas e inquietudes y por su apoyo permanente a lo largo de estos años. Le agradezco por presentarme a la Antropología durante mi primer ciclo en la universidad y porque posteriormente, como una gran casualidad, me acompañó a desarrollar mi interés y a descubrir las posibilidades del campo etnomusicológico desde nuestra especialidad. De igual manera, quisiera darle las gracias a Rodrigo Chocano por cada clase y por cada lectura compartida durante estas. Gracias a los aprendizajes adquiridos durante el curso de “Introducción a la Etnomusicología” es que pude profundizar de manera teórica y práctica sobre diversos aspectos que fueron luego plasmados en esta tesis.

Quisiera también darle las gracias a Bernd Brabec por compartir conmigo su experiencia de investigación etnomusicológica junto a pueblos indígenas y sus conocimientos adquiridos a lo largo de esta. Especialmente, le agradezco por su gentil apoyo y sus comentarios a los avances de esta investigación. En este sentido, también debo agradecerles a Manuel Cuentas, a Roberto Zariquiey, a Fernando

Valdivia y a José Antonio Mazzotti por su disposición para conversar, para atender mis dudas y por sus comentarios que, sin duda alguna, nutrieron el desarrollo de esta investigación.

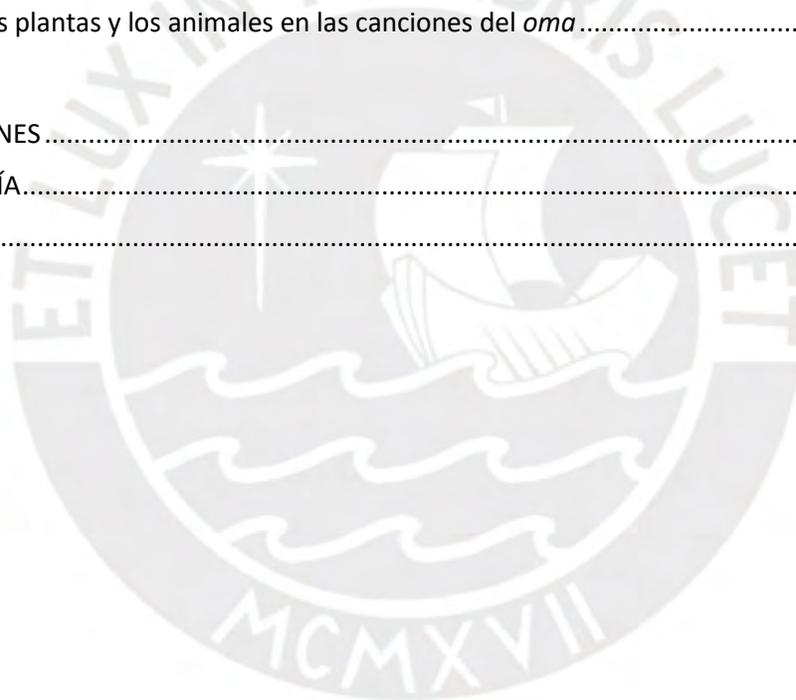
Por otro lado, quisiera agradecerles a los amigos que han sido parte de este proceso. A Deyra de la Torre y a Alejandra Dávila les agradezco por reír y por renegar conmigo. Gracias por creer en mí cuando más me hacía falta. Les agradezco tanto por su fuerza para acompañarnos. Asimismo, no puedo dejar de agradecerle a Alejandro Yépez, quien hizo posibles las partituras que acompañan esta investigación y a Plinio Cárdenas, por sus comentarios y su perspectiva musical. Eso sin mencionar su amistad incondicional. De manera profundamente especial, le agradezco a Jorge Vela y a sus padres, Mirella Clavo y Jorge Vela, quienes no solo me recibieron en su casa en Pucallpa, sino que me dieron la seguridad que necesitaba al estar lejos de casa.

Por último, no puedo terminar sin agradecerle a José. A él le agradezco por hacer que todo peso sea mas ligero. Porque aun estando lejos, seguimos construyendo juntos. Le agradezco también por la música, por enseñarme a que es posible vincular aquello que amamos y por lo que luchamos con nuestro trabajo académico. Gracias por ser valiente junto a mí.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
1.1 Objetivos	14
1.2. Justificación.....	15
1.3. Metodología.....	18
1.4. Los iskonawa del río Callería	21
1.5. Lugar de trabajo de campo	25
1.6. Participantes de la investigación.....	28
CAPÍTULO I MEMORIA, MÚSICA Y RITUAL.....	29
2.1. Estado de la cuestión	30
2.1.1. Estudios sobre memoria en la Amazonía.....	30
2.1.2. Expresiones musicales en la Amazonía.....	33
2.1.3. Ritual, música y cuerpo	36
2.1.4. Estudios sobre música en grupos pano.....	38
2.1.5. El pueblo iskonawa.....	42
2.1.6. La música de los iskonawa	44
2.2. Marco teórico.....	46
2.2.1. Etnomusicología.....	47
2.2.2. Traducción.....	52
2.2.3. Memoria.....	55
2.2.4. Performance ritual	60
2.2.5. Cuerpo.....	64
CAPÍTULO II LA FIESTA DE TOMA DE CHICHA DE MAÍZ DE LOS ISKONAWA	68
3.1. Las memorias sobre el <i>rewinki</i> de los iskonawa del río Callería	69
3.1.1. Los ancianos iskonawa y la proximidad al <i>roebiri</i>	70
3.1.2. Los iskonawa en Callería	77
3.1.3. Los iskonawa en la ciudad.....	82
3.2. <i>La fiesta de toma de chicha de maíz</i>	85

3.2.1.	La preparación para la <i>fiesta de toma de chicha de maíz</i>	87
3.2.2.	La llegada de los invitados y el inicio de la fiesta.....	96
3.2.4.	El baile, las macanas y cuando se acaba la bebida	102
CAPÍTULO III LAS CANCIONES DE LA <i>FIESTA DE TOMA DE CHICHA DE MAÍZ</i>		106
4.1.	Las canciones de <i>la fiesta de toma de chicha de maíz</i>	107
4.1.1.	Para que fermente el <i>oma</i> e inicie el ritual.....	111
4.1.2.	Cuando la bebida ingresa al cuerpo	119
4.1.3.	Cuando se termina el <i>oma</i>	128
4.2.	Las plantas y los animales en las canciones del <i>oma</i>	133
CONCLUSIONES.....		139
BIBLIOGRAFÍA.....		143
ANEXOS		149



Lista de tablas, mapas e imágenes

Tabla 1. Grafías del alfabeto iskonawa

Tabla 2. Clasificación de los cantos iskonawa

Mapa 1. Ubicación de la CN Callería

Mapa 2. Distribución de pueblos pano

Imagen 1. Diagrama utilizado para representar la notación musical

Imagen 2. Imagen satelital de la Comunidad Nativa Callería

Imagen 3. Proceso de construcción del *ako* por Elías Rodríguez

Imagen 4. Cerámica iskonawa *Waspa*

Imagen 5. Cerámica iskonawa *Rotento*

Imagen 6. Cerámica iskonawa *Choma*

Imagen 7. Cerámica iskonawa *Tempo*

Imagen 8. Tambor de madera *ako*

Imagen 9. Parte interna del *ako*

Imagen 10. Narigueras masculina y femenina

Imagen 11. Macanas elaboradas por *Wini Kera*

Imagen 12. Fragmento de la canción dedicada a la fermentación de la chicha de maíz

Imagen 13. Fragmento de la canción dedicada a la fermentación de la chicha de maíz

Imagen 14. Fragmento de la canción de la *fiesta de toma de chicha de maíz I*

Imagen 15. Fragmento de la canción de la *fiesta de toma de chicha de maíz I*

Imagen 16. Fragmento de la canción de la *fiesta de toma de chicha de maíz II*

Imagen 17. Fragmento de la canción de fin de fiesta



Lista de cantos iskonawa

Canto *rewinki* 1. Canción dedicada a la fermentación de la chicha de maíz

Canto *rewinki* 2. Canción de la *fiesta de toma de chicha de maíz*

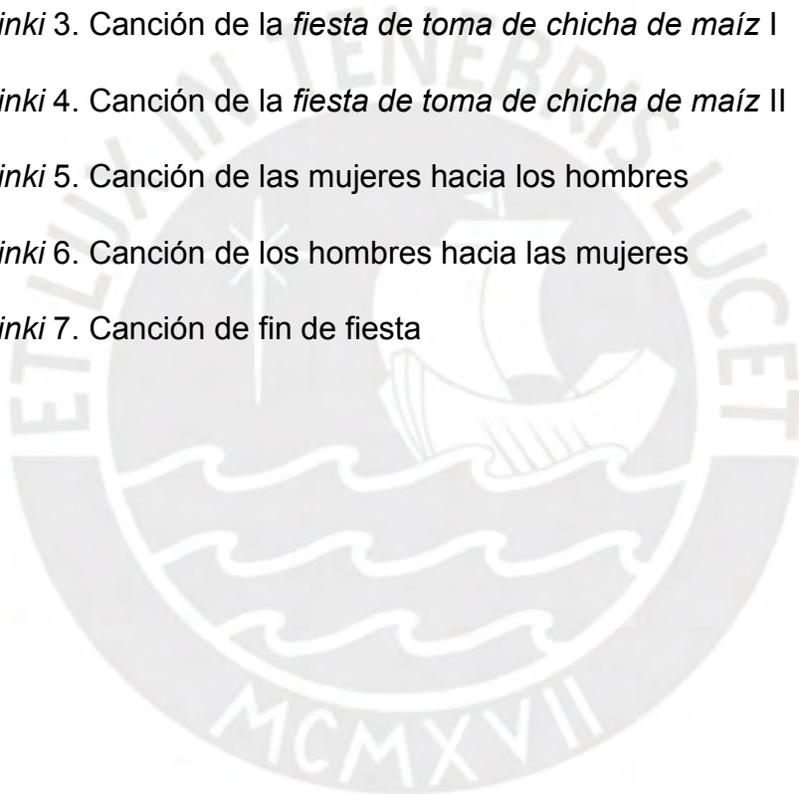
Canto *rewinki* 3. Canción de la *fiesta de toma de chicha de maíz I*

Canto *rewinki* 4. Canción de la *fiesta de toma de chicha de maíz II*

Canto *rewinki* 5. Canción de las mujeres hacia los hombres

Canto *rewinki* 6. Canción de los hombres hacia las mujeres

Canto *rewinki* 7. Canción de fin de fiesta



Anexos

Anexo 1. Guía para la traducción de los cantos

Anexo 2. Canción para la bebida grupal (*oma*)

Anexo 3. Traducción de la canción dedicada a la fermentación de la chicha de maíz

Anexo 4. Partitura de la canción dedicada a la fermentación de la chicha de maíz

Anexo 5. Traducción de la canción de *la fiesta de toma de chicha de maíz*

Anexo 6. Traducción de la canción de la *fiesta de toma de chicha de maíz I*

Anexo 7. Partitura de la canción de la *fiesta de toma de chicha de maíz I*

Anexo 8. Traducción de la canción de la *fiesta de toma de chicha de maíz II*

Anexo 9. Partitura de la canción de la *fiesta de toma de chicha de maíz II*

Anexo 10. Traducción de la canción de las mujeres hacia los hombres

Anexo 11. Traducción de la canción de fin de fiesta

Anexo 12. Partitura de la canción de fin de fiesta

INTRODUCCIÓN

En las memorias de quienes son olvidados y silenciados, como lamentablemente ocurre en el caso de los pueblos indígenas, residen recuerdos sobre sus estilos de vida, sus costumbres y sus prácticas culturales. En el caso de los iskonawa del río Callería¹, quienes son parte del macro-conjunto pano, ellos fueron trasladados en el año 1959 por los misioneros del *South American Mission* (SAM) de sus territorios tradicionales entre los ríos Utuquinía y Abujao, cerca de la frontera entre Perú y Brasil, hasta llegar a la Comunidad Nativa Callería. Actualmente, ellos permanecen aún en esta comunidad y, junto con sus familias, conviven con una mayoría de población shipiba, razón por la cual han debido aprender de sus costumbres y de su lengua para lograr coexistir y participar en las actividades que se desarrollan dentro de este territorio.

Esta investigación, de carácter interdisciplinario, se propone conocer y explicar *la fiesta de toma de chicha de maíz*, conocida como *rewinki*, y también las canciones que se recuerdan sobre este ritual iskonawa. Esta fiesta dejó de realizarse años atrás, por lo que tanto los conceptos teóricos como la metodología empleada comprenden que se trata de un trabajo de memoria que requiere de elementos que permitan registrar y observar el recuerdo, pero considerando también los silencios y el olvido como parte del proceso de la memoria. De esta manera, la investigación se realizó en conjunto con los ancianos iskonawa y sus familias, con quienes nos acercamos a comprender el significado de la fiesta y de sus cantos. Además, con la finalidad de cumplir con el objetivo principal, se describe el ritual como una medida para comprender el espacio y las

¹ Esta denominación corresponde a una diferenciación del grupo de familias iskonawa que vive en la Comunidad Nativa Callería de los otros grupos iskonawa registrados en la bibliografía y sobre los que se tiene conocimiento en la actualidad, tales como el grupo en aislamiento. Esta propuesta fue elaborada por Carolina Rodríguez Alza (2017) en su tesis “Entre el “vivir huyendo” y el “vivir tranquilos”: los contactos de los iskonawa del río Callería”.

significaciones que, a través de los cantos, aún son parte de las memorias del pueblo iskonawa. Por esta razón, esta investigación se dedica en una de sus secciones a identificar los cantos y explicarlos haciendo uso de una traducción interlingüística que abarca el modo de significar y el contexto de enunciación de los mismos.

Esta tesis se elabora como resultado del trabajo de campo realizado a lo largo del año 2018 junto a los iskonawa que viven en la Comunidad Nativa Callería y en la ciudad de Yarinacocha, en el departamento de Ucayali, Perú. En la introducción, se desarrollan los objetivos y la justificación, se explica la metodología y se presenta a los participantes de la investigación y el lugar donde se realizó el trabajo de campo. Posteriormente, se dedicará el primer capítulo al desarrollo del estado de la cuestión y el marco teórico. En este último, se explican los conceptos de etnomusicología, traducción, memoria, performance ritual y cuerpo; los cuales contienen, a su vez, información metodológica utilizada en la investigación. En el capítulo II se explicará qué, cómo y dónde se recuerda el ritual *rewinki* y; finalmente, en el capítulo III, se desarrollará la información contenida en los cantos sobre su contexto de enunciación, para luego presentar las conclusiones de la investigación.

1.1 Objetivos

Esta investigación se propone conocer sobre *la fiesta de toma de chicha de maíz* de los iskonawa del río Callería con la finalidad de describirla y de acercarse a las formas en las que se manifiestan los recuerdos sobre esta, especialmente a través de lo que se representa en las canciones de este ritual. Por esta razón, el objetivo principal de esta investigación consiste en comprender los recuerdos y las significaciones que persisten en las memorias de los iskonawa respecto a los cantos asociados al ritual *rewinki*, para lo cual, será necesario indagar junto a las personas que tienen recuerdos sobre este ritual, sobre lo que recuerdan y como recuerdan sobre diversos aspectos de esta festividad.

Para cumplir con este propósito, se han planteado dos objetivos específicos. El primero de ellos responde a la intención de mostrar quiénes recuerdan y de qué manera se recuerda la performance de *la fiesta de toma de chicha de maíz* y los cantos asociados a esta. Del mismo modo, nos interesa saber qué se recuerda y qué objetos forman parte de este ritual. Es importante tener en cuenta estos detalles porque este objetivo tiene la finalidad de, por un lado, indagar sobre los aspectos del ritual, es decir, sobre la estructura de la fiesta, los participantes, los objetos y las condiciones necesarias para que se lleve cabo; por otro lado, es también importante porque nos permite identificar quienes guardan en su memoria los recuerdos y el conocimiento sobre este ritual, como también el modo en el que se comparte esta información entre los iskonawa.

El segundo subobjetivo propuesto se dedica específicamente a los cantos y a los mensajes que se reproducen a partir de estos. Para lograr este objetivo, se han identificado las características sonoras de las canciones, pero también el modo de significar de estas porque, como se explicará en los conceptos propuestos en el marco teórico, es a través de la tradición oral de los pueblos indígenas que podemos conocer desde otra perspectiva aspectos asociados a su modo de vida y sus prácticas cotidianas y rituales. Mediante la traducción interlingüística, que es la metodología escogida para esta investigación, nos aproximamos a estos elementos para poder describirlos y explicarlos.

1.2. Justificación

El pueblo iskonawa fue contactado en el año 1959, producto de este contacto fue trasladado hacia otra comunidad lejana a sus territorios ancestrales, en la cabecera de los ríos Utuquinía y Abujao. Como resultado del trabajo evangelizador de la *South American Mission* (SAM) y de la convivencia con el pueblo shipibo-konibo, quienes residían en la Comunidad Nativa de Callería a la cual fueron trasladados, poco a poco quedaron atrás algunas de sus actividades cotidianas y rasgos distintivos de su pueblo. Es así que, si bien ambos pueblos conviven en el mismo espacio, algunas de las mujeres y hombres iskonawa conservan solo en sus memorias las prácticas culturales e

identitarias características de su vida y la de sus ancestros, antes del contacto, como ocurre en el caso de los cantos de la *fiesta de toma de chicha de maíz*. Esta bebida era preparada cuando se realizaba este ritual y, durante este, participaban no solo los iskonawa, sino que también se relacionaban con otros grupos indígenas, como los awabakebo y poyabakebo, quienes eran considerados como sus familiares (Rodríguez Alza, 2017, p.88). Hoy en día, los iskonawa no realizan más esta fiesta, razón por la cual la presente investigación depende de las memorias y de las formas de recordar de quienes alguna vez fueron parte de este acontecimiento.

Esta investigación es relevante, en primer lugar, porque considero necesario continuar realizando trabajos sobre memoria junto con pueblos indígenas, ya que son poblaciones vulnerables ante los intereses del Estado. Como parte del proceso de auto reconocimiento que muchos pueblos ya han emprendido, es necesario ahondar en los recuerdos para reaprender a valorar y conservar sus tradiciones como una forma de resistencia ante los intereses que amenazan sus territorios, afectando su acceso libre a recursos, su modo de vida y sus prácticas culturales.

En segundo lugar, porque al ser la lengua iskonawa considerada en peligro de extinción, y al encontrarse en estado de obsolescencia, es importante realizar trabajos que nos permitan reconocer las manifestaciones culturales y lingüísticas de esta población. En este sentido, una aproximación etnográfica a los cantos relacionados a la preparación de chicha de maíz permitiría no solamente identificarlos y reproducirlos, sino que también permitiría conocer un poco más del contexto en el que estos eran puestos en práctica y como esto se pone de manifiesto a través de la estructura de los cantos.

En tercer lugar, me parece importante recalcar que en el marco del reconocimiento a la señora Nelita Rodríguez Campos como “Personalidad meritoria de la cultura” gracias a su labor como activista en el rescate, salvaguardia y promoción de la lengua y la cultura del pueblo Iskonawa en el año 2018 (Resolución Ministerial N°059-2018-MC), es necesario realizar trabajos en conjunto que permitan contribuir con las labores ya emprendidas por los propios miembros de la comunidad. Por ejemplo, durante los años

2013 y 2017 se realizó el “Proyecto de documentación de la lengua Isconahua” y, del mismo modo, se han realizado investigaciones sobre la memoria y el contacto con este pueblo (Brabec 2014, 2016 y Rodríguez Alzza 2017). Además, durante el año 2018 se realizó un proyecto sobre memoria y artesanía iskonawa llamado “Naeha Awin: proyecto de fortalecimiento de la identidad de las mujeres del pueblo indígena iskonawa a través de su artesanía”, en el que participé como asistente. Mediante este proyecto, se inició la recuperación de los diseños iskonawa para fomentar su revitalización a través del trabajo de artesanía que realizan las mujeres iskonawa y se conformó la “Asociación de Artesanas Iskonawa Pari Awin”. Durante el 2019, este proyecto continuó, enfocándose esta vez en la cultura material iskonawa y en su fortalecimiento como Asociación para su participación en diferentes puntos de venta de artesanía en Lima y Pucallpa bajo el nombre de “Proyecto de revitalización de las prácticas tradicionales para la producción de la cultura material del pueblo indígena iskonawa”. Esta experiencia concluyó con la elaboración de un libro llamado “Los diseños de nuestra memoria. Registro y continuidad de los diseños de los Iskonawa del río Callería”, en el cual se sistematizan los recuerdos de la cultura material y los diseños empleados en algunos de estos objetos utilizados por los iskonawa. Tales como los diseños de las flechas, las macanas, la cerámica y sus diseños corporales, los cuales son utilizados hoy en día en los bordados de las artesanas. En el caso de esta investigación, considero importante darle un lugar a la tradición oral como la música y los cantos del pueblo iskonawa como una vía para conocer y aprender un poco más de la vida y de los aspectos rituales propios de este grupo indígena.

Finalmente, considero que esta investigación es relevante para la disciplina ya que tanto la revisión bibliográfica como la metodología empleada es de carácter interdisciplinario. Para llevar a cabo esta investigación fue necesario relacionar de manera teórica y práctica los aportes de la Antropología, pero también de la Lingüística y de la Etnomusicología. Por un lado, es necesario reconocer que, a través de las manifestaciones de la lengua, en este caso los cantos, se abren oportunidades para conocer sobre las personas, los lugares y los objetos que se manifiesten en ellos y; por otro lado, la Etnomusicología da cuenta que la música no es un hecho aislado, sino que permite también aproximarse a los contextos sociales a su alrededor. Esta interdisciplinariedad, me permite proponer un análisis de los cantos mediante la

traducción de estos, teniendo en cuenta el contexto de enunciación y el contenido detrás de los recursos utilizados.

Por otro lado, el contexto de pandemia por el SAR-COV-2 en el que nos encontramos en la actualidad, me hace reflexionar también sobre la situación de los pueblos indígenas ante la indiferencia e ineficacia del Estado peruano. Este trabajo es sobre los iskonawa y para los iskonawa, con la intención de contribuir a su autorreconocimiento y fortalecimiento ante un futuro que hoy, más que antes, se ve incierto y que sin duda traerá consigo grandes desafíos que aparecerán como consecuencia de esta situación. Es por ello que a lo mejor no “volvemos a la normalidad”, como suena tanto entre las autoridades peruanas, sino que empezaremos a crear puentes para que, de la mano con los pueblos indígenas, sus necesidades, sus memorias y sus modos de vida, sea posible construir una normalidad diferente.

1.3. Metodología

Esta investigación, que es de carácter cualitativo e interdisciplinario, parte de una mirada etnográfica sobre los recuerdos asociados a los cantos de *la fiesta de toma de chicha de maíz* de los iskonawa, pero no sin conocer antes acerca de las memorias que persisten sobre este ritual. En vista de que hoy en día ya no se performa esta fiesta, esta investigación se concentra en el registro y observación de la memoria y en la puesta en práctica de algunos de los recuerdos asociados a este ritual entre los iskonawa. En este sentido, como recurso para generar el recuerdo, se fomentaron espacios y la elaboración de algunos recursos que permitan recordar y performar las memorias asociadas al ritual. Asimismo, se conversó y se realizaron entrevistas a profundidad con los iskonawa que viven en la Comunidad Nativa Callería y en la ciudad de Pucallpa para ahondar en los recuerdos sobre el ritual *rewinki*.

Por otro lado, en vista de que esta investigación se propone conocer sobre los cantos asociados al ritual y lo que estos dicen del espacio en el que se realizaban, se elaboró una guía para la traducción de los cantos que consiste en tres fases (Ver Anexo 1). Para comenzar, la primera de estas consiste en el **reconocimiento** de los cantos

iskonawa entre ellos. El objetivo principal de este momento es revisar los audios recopilados por esta y por investigaciones anteriores. Para realizarlo, se presentaron algunos de los audios registrados en el Archivo de lenguas peruanas PUCP, audios recopilados por Bernd Brabec en la investigación “Las canciones de la gente verdadera” y por Carolina Rodríguez Alzza, que se sabe forman parte de *la fiesta de toma de chicha de maíz* con la finalidad de propiciar el recuerdo y así indagar respecto al contexto de enunciación y también sobre el tema de la canción de manera general.

La segunda fase consiste en el **trabajo de transcripción** y tiene como objetivo, como bien dice su nombre, realizar una transcripción de los cantos escogidos. Para esto, se propone a los hablantes de la lengua iskonawa transcribir la canción según el alfabeto iskonawa, el cual fue oficializado mediante la Resolución Ministerial N.º 163-2018-MINEDU el 19 de abril del 2018 y que consta de 18 grafías, siendo 4 de estas vocales y 14 consonantes.

a	b	ch	e	h	l	k	m	n
o	p	r	s	sh	T	ts	w	y

Tabla 1. Grafías del alfabeto iskonawa (Fuente: RM 163-2018-MINEDU).

Finalmente, la tercera y última fase del proceso de traducción de los cantos, la **traducción**, tiene como objetivo realizar una traducción grupal de cada línea de la canción. Esta fase se inicia realizando, línea por línea, una traducción grupal para posteriormente, proceder a identificar las palabras conocidas (sustantivos o nombres, adjetivos, verbos) con la finalidad de elaborar una traducción literal de la línea, la cual será comparada con la traducción grupal dada anteriormente. Con ello se logrará afinar la traducción. Por último, se identifican aquellos otros rasgos propios del género de la música: alargamiento de música, elevación de la entonación, onomatopeyas, gritos, etc.

Teniendo en cuenta estos pasos, para la implementación de esta guía, se grabaron, transcribieron y tradujeron los cantos. El punto de partida para abordar el tema de los cantos *rewinki* fue la presentación de las grabaciones recopiladas como un recurso para generar el recuerdo. Posteriormente, se conversó sobre el tema y se grabaron las entrevistas informales debido a que estas se realizaron en lengua shipibo e iskonawa. Razón por la cual se requirió de una traducción completa tanto de los cantos como de la información compartida. Con estos datos, se realizó la transcripción con la que luego se trabajó teniendo en cuenta los elementos mencionados anteriormente. Al tratarse de cantos en lengua iskonawa, tanto las melodías como la explicación de estas se revisaron en conjunto con los participantes de la investigación, los cual, a su vez, nos permitió identificar algunas de sus características sonoras.

Además, para el análisis musical se transcribieron las canciones utilizando una adaptación de un pentagrama. En vista de que el registro musical empleado por el pueblo iskonawa es muy distinto a las notaciones occidentales que utilizamos para representar la música, fue necesario elaborar una adaptación metodológica de los diagramas musicales para lograr plasmar los cantos sin modificarlos ni forzarlos a encajar en las notaciones occidentales. Para esto, se elaboró un diagrama en el que ubicamos el rango de las notas musicales teniendo en cuenta el tiempo y el espacio. Es decir, consideramos la secuencia rítmica de la notación musical que ya conocemos para la distribución de las notas musicales y, para representar la distribución de las notas, utilizamos dos líneas externas, ubicadas en la parte superior e inferior, como los marcos de referencia de las notas musicales agudas, medias y graves, es decir, para indicar el rango de voz.



Imagen 1. Diagrama utilizado para representar la notación musical (Fuente: Elaboración propia).

Asimismo, para entender mejor las transcripciones y el análisis que se realiza en los capítulos posteriores, hay algunas ideas y conceptos que son necesarios comprender. Para comenzar, es necesario que sepamos que cada uno de los diagramas utilizado en las transcripciones está compuesto por sistemas y compases. Estos últimos corresponden a cada división realizada con una línea vertical, como se observa en la imagen, mientras que los sistemas corresponden a cada división del diagrama en la partitura. Del mismo modo, necesitamos también tener en cuenta algunos términos utilizados para referirnos a las características musicales. Una “melodía” es un grupo de sonidos ordenados de diferentes alturas que conforman una unidad. Cuando nos referimos al “ritmo” y a la “frecuencia rítmica”, estamos indicando la forma en que los sonidos se distribuyen y como esta va cambiando, o no, en función del tiempo y altura. Es decir, rápido/lento y grave/agudo, respectivamente.

1.4. Los iskonawa del río Callería

Los iskonawa, o también conocidos anteriormente como iskobakebo “hijos del paucar”, son un pueblo indígena que reside en la Amazonía peruana y son clasificados dentro del macro conjunto pano. Gran parte de ellos reside en comunidades a lo largo del río Callería y zonas aledañas, como también en la ciudad de Pucallpa y Yarinacocha, en la provincia de Coronel Portillo, en Ucayali. Además, existen indicios de que un grupo Iskonawa permanece en situación de aislamiento en territorios entre la frontera de Perú y Brasil dentro de la Reserva Indígena Isconahua y la zona del Sierra del Divisor. Según datos del Ministerio de Cultura del Perú, este grupo estaría conformado por 240 personas aproximadamente².

En el caso de esta investigación, se trabajó con las familias iskonawa que viven en la CN Callería y en la ciudad. Para el Estado peruano, ellos son considerados como población en situación de contacto inicial según el DC N°001-2014-MC. Las cifras que

² Ver Registro de pueblos indígenas en situación de aislamiento y en situación de contacto inicial. Ficha de registro del Pueblo indígena Isconahua. Disponible en: http://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/pagininternas/tablaarchivos/2014/03/puebloisconahua_0.pdf

indican los datos del Estado señalan que la población en contacto inicial, sería de nueve personas en la CN Callería, cinco en la CN Chachibai y cuatro en el centro poblado San Miguel de Callería, según un informe elaborado en el 2016³. En la actualidad, no existen cifras oficiales del Estado de la cantidad de su población, ya que en los informes censales de comunidades indígenas elaborados por el Estado peruano (2008 y 2017) aún no se obtiene información exacta sobre la cantidad de hablantes de esta lengua⁴. En el primero de ellos, se menciona que no se empadronó como comunidad a nueve etnias, entre ellas a los iskonawa, debido a que “habían sido absorbidos por otros pueblos y que su situación de aislamiento dificultaba el acceso a ellos” (INEI, 2008, p.11). Por otro lado, en el censo de comunidades indígenas del 2017, se habría registrado que 22 personas se autoidentifican como iskonawa. Esta cifra corresponde solo a las personas adultas y a los mayores de 12 años, por lo que hay un grupo considerable de menores de edad que no fue considerado en este último informe⁵. Sin embargo, mediante un censo comunitario realizado con los iskonawa, se estima que su población sería de 100 personas aproximadamente⁶.

Hoy en día, a las comunidades en donde viven los iskonawa se accede vía transporte fluvial desde la ciudad de Pucallpa; anteriormente, el territorio que ocupaba tradicionalmente este grupo indígena se encuentra entre los ríos Utuquinía y Abujao, cerca de la zona fronteriza entre Perú y Brasil en donde fue reconocida la Reserva Indígena Isconahua y el Parque Nacional Sierra del Divisor. Es a partir del contacto con los misioneros de la *South American Mission* (SAM), que los iskonawa fueron retirados de sus territorios ancestrales hasta llegar a la CN Callería donde un grupo de sus familias permanece hasta la actualidad. Durante este proceso de contacto, ellos recibieron una fuerte influencia de la misión evangelizadora, pero sobre todo del pueblo shipibo-konibo⁷, con quienes comparten el territorio de la Comunidad Nativa Callería. Como consecuencia

³ Ver Registro de pueblos indígenas en situación de aislamiento y en situación de contacto inicial. Ficha de registro del Pueblo indígena Isconahua. Disponible en: http://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/paginternas/tablaarchivos/2014/03/puebloisconahua_0.pdf

⁴ Ver “II Censo de comunidades indígenas de la Amazonia Peruana” y “III Censo de Comunidades Nativas 2017” del Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI)

⁵ Comunicación personal, Carolina Rodríguez Alza.

⁶ Comunicación personal, Carolina Rodríguez Alza.

⁷ El grupo indígena shipibo-konibo se encuentra también clasificado dentro del macro conjunto pano y ocupan predominantemente la zona del río Ucayali, pero también diversos lugares del Perú.

del paso del tiempo, muchas de sus prácticas cotidianas sufrieron grandes cambios, siendo tal vez uno de los más relevantes para su desarrollo como pueblo indígena el aprendizaje de la lengua shipibo y el castellano, como una vía para adaptarse a la vida en otra comunidad. En la actualidad, la lengua iskonawa es considerada en peligro de extinción⁸ y las nuevas generaciones se desenvuelven empleando con mayor facilidad las lenguas mencionadas anteriormente, más no el iskonawa.

Sobre la historia del proceso de contacto de los iskonawa ya se han realizado diversas investigaciones tanto desde la perspectiva de los iskonawa como de las personas que se encargaron de contactarlos. De estos trabajos me ocuparé en la § 2.1.4, en la que se presenta el Estado de la Cuestión. De modo que, en los siguientes párrafos, es de nuestro interés situar el presente etnográfico de la investigación a partir de los sucesos que constituyen la historia reciente de los iskonawa. Hacer esta separación entre el pasado y presente etnográfico es importante para nosotros debido a que todo aquello que consideramos como “presente” está conformado por una serie de sucesos que tienen un impacto importante, componen y/o modifican la vida actual de las familias iskonawa que son parte de esta investigación.

En el año 2014, se estrenó el documental “Iskobakebo. Un difícil reencuentro”, del director Fernando Valdivia. En este, si bien se brinda una reflexión sobre la situación de los pueblos indígenas respecto al reconocimiento de sus territorios y los problemas de tala ilegal y narcotráfico con los que conviven, se ocupa también de presentar la situación de los cinco ancianos iskonawa que vivían en situación de aislamiento en territorios en la frontera entre Perú y Brasil, y que hoy viven en comunidades en el río Callería y; de narrar la problemática respecto al reconocimiento de la comunidad de Chachibai como territorio iskonawa. Asimismo, un aporte valioso de este documental, fue la elaboración de video cartas en las que se busca establecer un posible reencuentro entre los iskonawa y aquellos familiares que se encuentran del otro lado de la frontera.

Durante el periodo en el que se grababa el documental, en el año 2013, iniciaba también el “Proyecto de documentación de la lengua Isconahua”. Esta investigación se

⁸ Ver: Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios. <https://bdpi.cultura.gob.pe/pueblos/iskonawa>

realizó en las distintas comunidades en las que viven los iskonawa, tuvo una duración de 5 años, y permitió conocer y visibilizar no solo su tradición oral, sino también la situación actual de este grupo indígena ante los ojos del Estado. De modo que este proyecto tuvo incidencia en el grado de valoración de los iskonawa sobre la importancia de su autorreconocimiento como grupo indígena en aras de su desarrollo, la garantía de sus derechos y de su incorporación al sistema peruano para hacer uso de beneficios sociales. Los resultados de este proyecto fueron la elaboración del bosquejo gramatical de la lengua iskonawa, un libro sobre la tradición oral iskonawa, un diccionario iskonawa-castellano- inglés y un material para el aprendizaje de la lengua.

Posteriormente, a lo largo del 2018, acontecieron diferentes eventos y proyectos en pro del crecimiento y desarrollo de las familias iskonawa. El 19 de febrero la señora Nelita Rodríguez Campos recibió el reconocimiento de “Personalidad meritoria de la cultura” gracias a su labor como activista en el rescate, salvaguardia y promoción de la lengua y la cultura del pueblo Iskonawa (Resolución Ministerial N°059-2018-MC). Unos meses después, el 19 de abril, mediante la Resolución Ministerial N.º 163-2018-MINEDU, se oficializó el alfabeto iskonawa.

Durante ese mismo año, en el marco del proyecto “Naeha Awin: Proyecto de fortalecimiento de la identidad de las mujeres del pueblo indígena iskonawa a través de su artesanía”, se creó la “Asociación de Artesanas Iskonawa Pari Awin”. Haciendo uso de los diseños ancestrales aprendidos de sus familiares más ancianos y de sus experiencias, las artesanas iskonawa han diseñado sus productos y se han insertado en un mercado de ferias organizadas por diversas instituciones en las que visibilizan y venden sus productos con los diseños tradicionales de su pueblo. Asimismo, algunos de estos diseños fueron también documentados en un video titulado “Diseños Artísticos del pueblo Iskonawa. Narraciones de Nelita Rodríguez Campos” elaborado como parte del proyecto “Hacia una revitalización lingüística y cultural del pueblo iskonawa”.

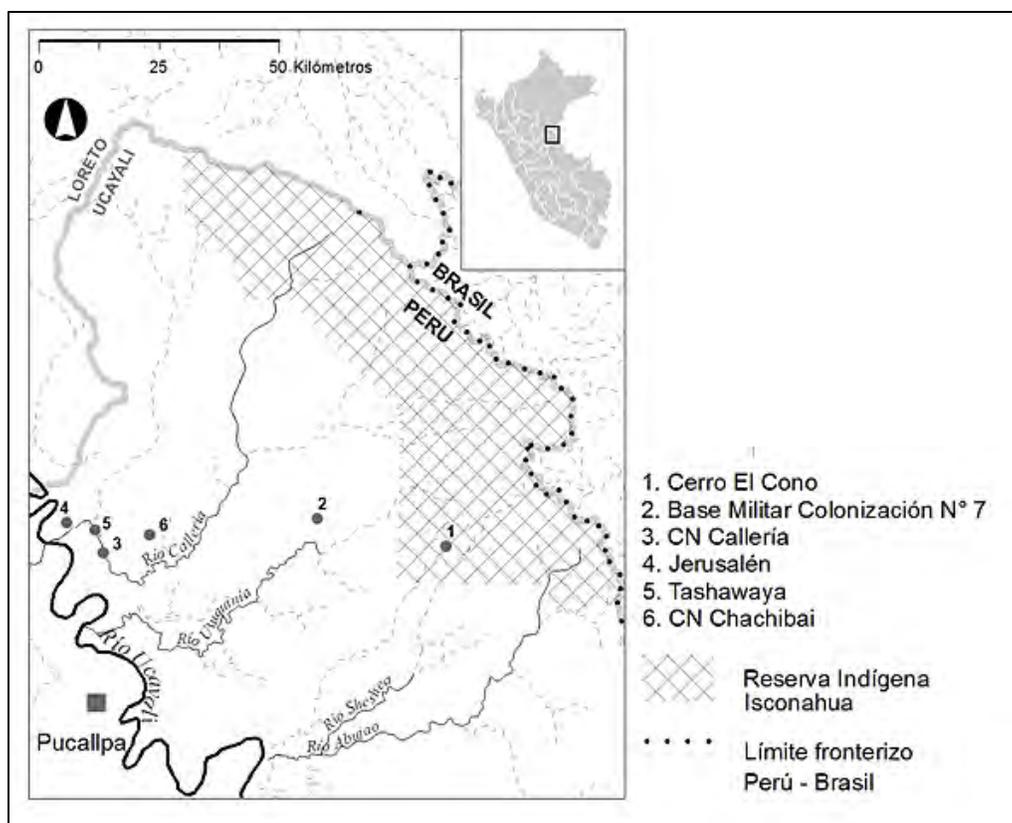
Posteriormente, durante el año 2019, la Asociación de Artesanas Iskonawa decidió continuar con el proyecto en marcha. Esta vez, la iniciativa se concentró en recordar y elaborar aquellos objetos propios de la cultura material de los iskonawa y tuvo el nombre de “Proyecto de revitalización de las prácticas tradicionales para la producción

de la cultura material del pueblo indígena iskonawa”. Como resultado, se sistematizó la experiencia de estos dos años de trabajo mediante la elaboración de un libro titulado “Los diseños de nuestra memoria. Registro y continuidad de los diseños de los Iskonawa del río Callería” en el cual se presentan los recuerdos de la cultura material compartidos por las abuelas y abuelos iskonawa, y los diseños empleados en algunos de estos objetos, siendo estos los que las artesanas utilizan en sus bordados en la actualidad.

Esta serie de acontecimientos, acciones institucionales e iniciativas de diversos espacios tienen un impacto en común para la vida de los iskonawa. Estos forman parte de su proceso de autorreconocimiento en la medida que contribuyen a recordar, visibilizar y hacer uso de sus saberes tradicionales entre las nuevas generaciones y, del mismo modo, cubrir las necesidades socioeconómicas que tienen hoy en día.

1.5. Lugar de trabajo de campo

Esta investigación se realizó en la ciudad de Pucallpa y en la Comunidad Nativa Callería, donde residen los ancianos iskonawa y sus familias. Esta comunidad se encuentra a las orillas del río Callería, surcando el río Ucayali. Para llegar, es necesario un viaje de aproximadamente 8 horas desde la ciudad de Pucallpa por transporte fluvial.



Mapa 1. Ubicación de la CN Callería (Fuente: Rodríguez Alzza, 2017)⁹.

En este mapa se muestra la CN Callería y la ciudad de Pucallpa, pero también señala la ubicación de un espacio que será mencionado continuamente a lo largo de este documento, la Comunidad Nativa Chachibai. Es relevante mencionarlo aquí porque en esta comunidad vive también parte de la familia de los iskonawa, de modo que es un lugar al que ellos se refieren constantemente cuando conversamos sobre *la fiesta de toma de chicha de maíz* y los elementos que la conforman.

La primera vez que visité la comunidad fue en el mes de mayo del 2018. Durante esta visita conocí a las familias iskonawa que participaron en esta investigación y realicé un recorrido exploratorio en la comunidad, la cual se encuentra distribuida a lo largo del río Callería y cuenta con escuelas de inicial, primaria y secundaria; además de contar

⁹ Además de la ubicación de la CN Callería, este mapa presenta otros espacios relevantes en la historia del pueblo iskonawa debido a que la fuente a la que pertenece se ocupa de su desplazamiento.

con un servicio de salud. Posteriormente, entre los meses de julio, agosto y setiembre, permanecí en la comunidad hospedándome en la casa de una de las familias iskonawa con quienes recogimos la información que se desarrolla en este documento. En la imagen que continúa, podemos ver la distribución de la comunidad a las orillas del río Callería y la ubicación, dentro de esta, de gran parte de las familias iskonawa.

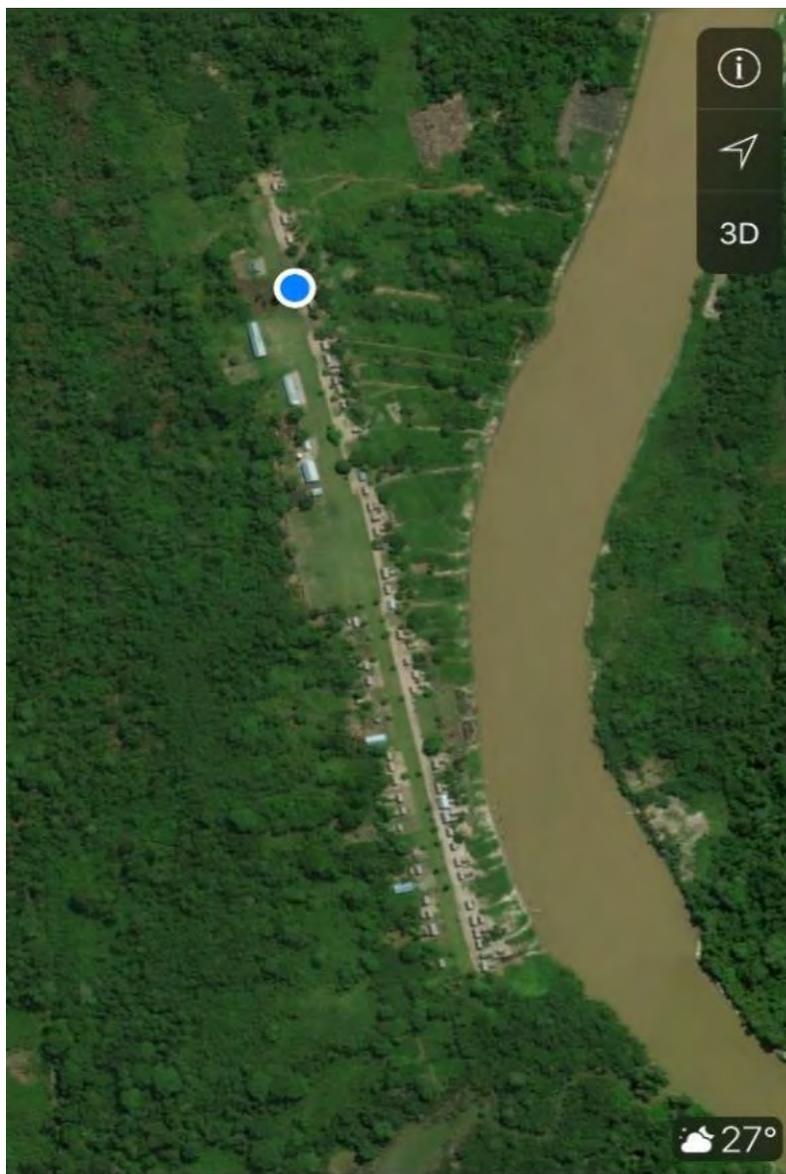
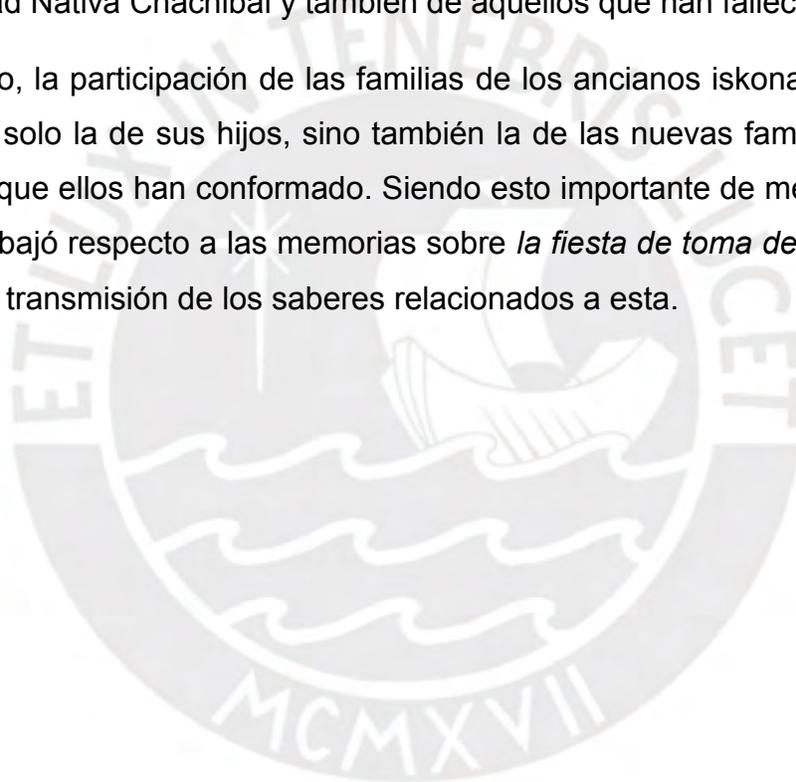


Imagen 2. Imagen satelital de la Comunidad Nativa Callería (Fuente: Archivo personal)

1.6. Participantes de la investigación

Para el desarrollo de esta investigación fue fundamental contar con la participación de las familias iskonawa, principalmente con los más ancianos: Nawa Nika, Wini Kera y Chibi Kanwa; Nelita, Pablo y José, respectivamente. Su colaboración fue sumamente importante porque, entre los iskonawa que viven en la Comunidad Nativa Callería, son ellos quienes alguna vez fueron parte de la fiesta *rewinki* de los iskonawa, por lo que el conocimiento de las cuestiones asociadas a este ritual ha sido transmitido generacionalmente a partir de sus memorias, de las de sus familiares que se encuentran en la Comunidad Nativa Chachibai y también de aquellos que han fallecido.

Asimismo, la participación de las familias de los ancianos iskonawa fue también importante. No solo la de sus hijos, sino también la de las nuevas familias iskonawa y shipibo-konibo que ellos han conformado. Siendo esto importante de mencionar porque con ellos se trabajó respecto a las memorias sobre *la fiesta de toma de chicha de maíz* y el proceso de transmisión de los saberes relacionados a esta.



CAPÍTULO I

MEMORIA, MÚSICA Y RITUAL

En vista de que esta investigación explora sobre diversos aspectos de la *fiesta de toma de chicha de maíz* de los iskonawa del río Callería, en este capítulo presentamos, en primer lugar, una revisión bibliográfica en la que nos enfocamos en los antecedentes sobre el tratamiento de temas de memoria y música entre los pueblos indígenas de la Amazonía, siendo los rituales y la experiencia sobre la corporalidad transversales a ello. Hecho esto, nos concentraremos en aquella información sobre los iskonawa que ha sido escrita a lo largo del tiempo, desde las primeras exploraciones etnográficas respecto a su historia de contacto y a su forma de vida previo a aquellos sucesos hasta llegar a aquellas investigaciones que forman parte también de lo que denominamos como su presente etnográfico y que hemos profundizado en la § 1.4. Para finalizar con esta sección, culminamos con aquellas investigaciones que se han dedicado a la música y a la lengua de los iskonawa, ya que son aspectos rituales importantes que mencionaremos a lo largo de los siguientes capítulos.

En segundo lugar, en este capítulo presentamos los conceptos que hemos empleado como herramientas de análisis. En un primer momento, consideramos que los conceptos de Etnomusicología, Traducción, Memoria y Performance ritual serían suficientes para cumplir con nuestro objetivo de comprender los recuerdos sobre el ritual y los cantos de la *fiesta de toma de chicha de maíz* de los iskonawa. Sin embargo, en el camino vimos necesario incorporar un nuevo concepto: Cuerpo. Esto debido a que nos dimos cuenta de que es un elemento transversal a la vida y las relaciones de los pueblos indígenas, por tanto, también de los iskonawa y sus modos de vida. Es por ello que en esta sección desarrollamos los cinco conceptos mencionados, los cuales contienen, a su vez, parte de la información metodológica empleada en esta investigación.

2.1. Estado de la cuestión

En los siguientes párrafos, presentaré una revisión de la bibliografía que se ocupa de los aspectos más importantes para esta investigación: los estudios de memoria, los estudios de música, de rituales y sobre la corporalidad en las poblaciones de la Amazonía, siendo la lengua un elemento transversal al tratamiento de estos temas. Asimismo, debido a que los iskonawa pertenecen al macro conjunto pano, dedicaremos una sección a explicar algunos estudios importantes sobre su música y sus rituales, para luego concentrarme en los estudios realizados sobre el pueblo indígena iskonawa y su música.

2.1.1. Estudios sobre memoria en la Amazonía

Los estudios sobre las memorias y las historias de contacto de poblaciones indígenas se remontan a los primeros contactos europeos con esta región, luego de la colonización del continente. Los primeros estudios son de carácter histórico y descriptivo, dando lugar a una serie de narrativas y crónicas sobre los contactos con las poblaciones indígenas, más no necesariamente se concentran en la región amazónica. En el trabajo León Portilla (1959), a partir de una revisión de fuentes sobre los indígenas náhuatl en México, propone la necesidad de reconocer la perspectiva indígena dentro de las historias del contacto de este pueblo. Es relevante mencionar este trabajo debido a que resume algunos criterios necesarios para aproximarse a las historias de contactos de los pueblos indígenas.

Para comenzar, menciona que dentro de las historias de conquista rara vez se cuestiona sobre las impresiones generadas en los “indios” ante la llegada de desconocidos a sus territorios. Dejando un vacío sobre el pensamiento de los indígenas respecto a las actitudes, luchas y estilos de vida de sus conquistadores. Si bien el autor reconoce la posibilidad de que estas preguntas podrían no haber sido resueltas, menciona también que, a través de textos y pinturas, mostrando las diferencias entre mesoamericanos y españoles, podrían verse las dos caras de la conquista española. Del

mismo modo hubiese ocurrido al tener en cuenta lo que las culturas manifestaron a través de su historia y tradición oral (León Portilla, 1959, p.6). De esta manera, este estudio tiene un interés histórico que inicia con los primeros avistamientos de la llegada de los conquistadores por los indígenas y pone de manifiesto la perspectiva histórica del otro a partir de cantos, pinturas, testimonios y registros pictográficos que describen la perspectiva de los amerindios ante el contacto con los europeos.

Esta lectura sobre la aproximación a la perspectiva del otro a partir del arte, los testimonios y los registros existentes puede aplicarse también a la música y a los cantos. A través de estos, se enuncian acontecimientos, personas e incluso objetos que se encuentran asociados a las memorias de las sociedades en las que se ponen en práctica. A continuación, presentaré algunos ejemplos en los que a partir de los cantos se guardan y se transmiten las memorias.

Como menciona Menezes Bastos (2007), durante un *yawarí*, una ceremonia en recuerdo de los fallecidos en la región del Alto Xingú (Brasil), se entonan cantos que se organizan de manera secuencial, es decir, a modo de relato. Estos comprenden una secuencia en la que se distribuyen los procesos, las repeticiones y las diferencias de los cantos. A partir de estos, el autor identifica tres tipos de sucesiones: progresiones, regresiones y estancamiento, en los que se manifiestan los tiempos futuro, pasado y presente, respectivamente. Esta agrupación permite dar cuenta del modo en que opera la memoria a largo plazo, ya que, entre canciones, se manifiestan aspectos de la memoria como la identificación y el olvido para relacionar los cantos entre sí. Considerando este y otros ejemplos, el autor explicita que la música es un “arte del tiempo”, ya que en esta se reconoce la articulación entre la memoria y el olvido.

En el mismo sentido, Severi (2008) realiza un estudio de las tradiciones chamánicas amerindias y el modo en que la memoria se reproduce a partir de estos, especialmente a través de un uso especial del lenguaje que coloca en segundo plano a la situación ritual en sí misma. En este sentido, menciona que a través del chamanismo no solo se implica el uso de ciertas técnicas enunciativas (desde metáforas hasta formas particulares de cantar), sino que también implica una transformación de la identidad del

que canta. A partir de su práctica, se genera entonces un “Yo-memoria”, que es explicado como una especie de representante de la tradición, en oposición al individuo, en este caso, un chamán (p. 3). De esta forma, el autor propone que en el contexto ritual se produce una forma de comunicación distinta a la ordinaria, en la que el sentido reside más allá de las palabras, de modo que, en los chamanes, se genera una transformación a partir de las palabras anunciadas en los cantos, transformando la imagen del mundo exterior de manera reflexiva.

Por otro lado, Marilina Albornoz (2015), desde una aproximación al mundo sonoro de los mbyà-guaraní, presenta una serie de aspectos etnográficos sobre los procesos y tratamientos corporales, y de las teorías de las prácticas visuales y sonoro performativas presentes en la forma de vivir de ellos, especialmente de los niños, tomando como punto de partida una investigación etnomusicológica entre los mbyà del sur de Brasil. Por ejemplo, explica que los mbyà otorgan a los niños y a sus cantos un lugar especial en el *oguatá porã*, que es “el camino sagrado hacia la perfección”. Por esta razón, tanto el habla, los cantos, las risas y el llanto de los niños, como su modo de ser al estar en grupo, es recreado y sostenido por los mbyà, ya que ellos orientarían su modo de ser por principios «cosmo-sónicos», es decir, a partir de su interpretación de los sonidos. Asimismo, explica que los grafismos y la ornamentación corporal son aspectos de la construcción de los cuerpos con la finalidad de hacer visibles los mensajes para compartirlos en determinado espacio y que estos expresan “la concepción tribal de la persona, su categoría social y los mensajes referidos al orden cósmico” (Vidal 1992). Es así, que ella propone que los elementos visuales y los sonidos se presentan de forma articulada, constituyendo una performance corporal que resulta en transformaciones de los cuerpos y en resignificaciones de las memorias colectivas.

Finalmente, Franchetto, B., Fausto, C. & Montagnani, T. (2013) escriben acerca del repertorio de narrativas, rezos, canciones y música instrumental de los kuikuros. Explican que mientras que algunas narrativas son transmitidas de manera informal, en la familia, existen algunos géneros que se transmiten de maestro a aprendiz, realizando pagos. A partir de este contexto, es que dedican su investigación a las formas en las que

se administra la información y se distribuye la memoria para continuar con la tradición, concluyendo que existen formas en las que se “codifica” y “empaqueta” la información a memorizar para los rituales, como la música. Esta, a su vez, se construye a partir de bloques paralelísticos y que, al igual que los cantos mencionados por Menezes Bastos anteriormente, están compuestos por progresiones, regresiones y estancamientos.

A partir de estos ejemplos podemos ver, en primer lugar, que es necesario tener en cuenta la perspectiva del otro para conseguir una mejor comprensión de sus historias y, en segundo lugar, que estas historias están representadas a través de memorias que se manifiestan a través de la música, como es el caso de los mybà-guaraní y los kuikuro. Del mismo modo, podemos ver que los trabajos sobre memoria y sobre música se encuentran estrechamente relacionados entre sí ya que los repertorios musicales utilizados en determinado contexto permiten dar cuenta de los procesos históricos y sociales de los cuales se haya sido parte.

2.1.2. Expresiones musicales en la Amazonía

Los estudios etnográficos y etnomusicológicos sobre poblaciones indígenas abarcan distintos temas, siendo útil para esta investigación concentrarnos en aquellos que tratan la música como una expresión de la cosmología, de las relaciones sociales y de otros aspectos de la cultura de los grupos indígenas.

En el estudio de Henrik (2017), se explican una serie de posturas de la Musicología comparada y de la Etnomusicología respecto al pensamiento que se manifiesta a través de la música sobre las culturas de la Amazonía y al papel de la teoría musical en los sistemas musicales no occidentales. Citando a Hornbostel (1909), menciona que los juicios expresados en leguas no europeas llamarían la atención de la musicología comparada, ya que a partir de estos se podrían generar conclusiones sobre las percepciones de quien canta y de los recursos musicales que utiliza. Por lo que sería comprensible excluir la teoría musical de estos estudios debido a que esta fue fundada con la finalidad de sistematizar la música occidental. Ante esto, cita a Boas (1951), quien

diría que aún no se ha encontrado un método que permita afirmar lo que las personas cantan, esto debido a que entre ellos no existe una teoría de la música ni instrumentos contruidos con exactitud.

Si bien esta sección se dedica a la Amazonía, el caso que explicaré a continuación me permite introducir la relación entre instrumentos musicales y la teoría musical, explicada por Herzog (1945) y Nettl (1956). El primero propone, a partir de un estudio sobre tambores con los Jabo en África occidental, que la teoría musical y los sistemas de escalas están relacionados con la observación de los instrumentos musicales y no solo con la voz y los fenómenos acústicos, lo cual será explicado también por Nettl, quien dirá que las escalas no existen en la mente de los músicos nativos, por lo que es labor del etnomusicólogo deducirla de las melodías. Este argumento es aquel que otorgaría un nuevo sentido a la disciplina, generando una serie de investigaciones que se concentran en la música como parte de la cultura de los grupos indígenas.

Es así que la música no occidental empieza a ser traducida al lenguaje musical formal y occidental desde la Etnomusicología. Sin embargo, de la mano con otras disciplinas como la Antropología, se realizan estudios de música no occidental desde diversas perspectivas. En el caso de la Amazonía, existen diversos estudios en los que se pone de manifiesto las relaciones que existen entre los humanos, las plantas, los animales y el mundo de los espíritus a través de los cantos y las melodías.

En el trabajo de Andrea Luz Gutiérrez (2016), se propone que, mediante el uso de onomatopeyas en los cantos de los runas del Alto Pastaza, se hace referencia a la comunicación entre lo humano y lo no humano. Mediante un lenguaje particular en el que se utilizan metáforas, sintagmas arcaicos y alteraciones de la voz, la autora propone que a través de una “mascara acústica” del lenguaje ritual quechua, se manifiesta una metamorfosis en la que el autor asume no una nueva posición humana sino la de un espíritu o un animal. Por consiguiente, la autora afirma que una “Antropología pragmática del sonido y de la voz” permitirá ahondar en las interacciones entre lo humano y no humano de los actores rituales.

Del mismo modo, este diálogo entre lo humano y lo no humano es abordado por Christina Callicot (2017), quien escribe un artículo que sustenta que la música es el nexo comunicativo entre las personas y las plantas. Su estudio se basa en análisis de los ícaros como parte del aprendizaje chamánico durante la toma de ayahuasca, contexto ritual que supone una forma de comunicación entre especies en las culturas indígenas de la Amazonía.

Otro trabajo que hace énfasis en los cantos es el de Cesarino (2013), quien realizó una investigación sobre la tradición oral de los marubo de distintas aldeas del alto río Ituí, en Brasil. En esta, se encarga de presentar las diferentes narrativas que recopiló durante su trabajo de campo, las cuales acompaña con una serie de apuntes y aclaraciones etnográficas con la finalidad de ir más allá de la traducción literal de las mismas. De esta manera, fue posible para él dar cuenta de las manifestaciones ontológicas detrás de las narrativas marubo y, con la necesaria intervención de hablantes de la lengua marubo monolingües y bilingües que conozcan y comprendan el lenguaje ritual de los cantos, el autor se aproxima al lenguaje ritual marubo que se necesita para comprender lo que se dice sobre distintos aspectos de la vida de esta población a través de los cantos.

Por otro lado, Seeger, desarrolla un trabajo antropológico en el que se ocupa de analizar las razones detrás de la importancia del rol de la música en procesos sociales del pueblo Suyá, dando especial importancia a la estructura musical de los cantos. Además, en su trabajo reflexiona acerca de los alcances de la Antropología de la música, concluyendo que esta debe estar atenta a los procesos sociales como las performances intencionadas, sus estructuras y las soluciones creativas percibidas a lo largo de su historia. En el caso de los Suyá, él considera que la música es permanente en cada momento a lo largo de la villa en la que residen y, que a través de los sonidos y de las canciones, se revela la acción colectiva según el momento del año y la situación política de este grupo indígena (Seeger, 2004, p.140).

Finalmente, en la tesis de Anni Latva- Pukkila (2017), ella escribe sobre las posibilidades de los niños y adolescentes de aprender la música tradicional awajún, un grupo indígena de la Amazonía peruana. Para esto, la autora explica los instrumentos y

los estilos musicales usados por los awajún antes de las influencias occidentales, las cuales tienen un impacto importante en la transmisión de conocimientos entre los niños y jóvenes en la actualidad.

De esta manera, podemos ver a partir de estos ejemplos que desde distintos enfoques brindados por la Antropología y la Etnomusicología es posible aproximarse a conocer sobre la música de los pueblos indígenas, entendiendo que mediante esta se pueden abordar distintas circunstancias de la vida social de las personas como el vínculo y la comunicación entre lo humano y lo no humano, las narrativas orales, las funciones de la música en la sociedad y la transmisión de conocimientos musicales.

2.1.3. Ritual, música y cuerpo

Un aspecto importante en el que debemos detenernos al hablar de la música en la Amazonía es el de los rituales. Debemos entender la música no solo como una estructura melódica ordenada que posee cierto significado, sino que además de las melodías, los cantos y los instrumentos musicales, hay diversos tipos de sonidos que también poseen una función ritual. Además, en el plano de las significaciones, estos diferentes elementos contienen referencias sobre el contexto de enunciación, los objetos, las personas y la experiencia sobre la corporalidad de las poblaciones indígenas. Esto último, debido a que estos pueden ser vinculados a una performance y objetivo ritual.

Sobre los Ticuna, grupo indígena distribuido entre Brasil, Colombia y Perú, Matarezo (2015), escribe sobre las trompetas rituales utilizadas en el rito de iniciación femenino que se realiza con la llegada de la menstruación de las niñas. Ellas debían ser recluidas por un periodo prolongando antes del momento central del ritual en el que las mujeres debían jalarle al cabello hasta arrancárselo. Durante todo el periodo de reclusión, diariamente se tocaban las trompetas o *iburi* para “que las personas estén animadas”, asimismo, menciona que anteriormente estas se utilizaban como una invitación a la fiesta (p. 125). Asimismo, se menciona la presencia de otra trompeta llamada *to'cu*, la cual era utilizada al inicio de esta fiesta. Cuando suenan estos instrumentos, suena la “voz” o “lengua” de los instrumentos, la cual provendría desde su

espíritu, “la propia voz de la persona que está cantando”, y que serviría para aconsejar a las jóvenes sobre el dolor, los cuidados y distintos aspectos de la vida en la que están iniciándose (Matarezio, 2015, p.131).

Por otro lado, entre los mbyá-guaraní del sur de Brasil, también encontramos que la dimensión sonora es un elemento clave en su experiencia de corporalidad y en su forma de ser/ vivir, ya que existe un vínculo importante entre la construcción de persona y de conocimiento. Este último estaría relacionado con el sol, por lo que cuando el día oscurece realizaban un ritual nocturno en el que, mediante sonidos rituales, construían caminos de comunicación con sus divinidades, por lo que, en este caso, aquella sabiduría sería obtenida mediante la sonorización (Albornoz, 2015, p.212). Asimismo, este aspecto sonoro performativo lo podemos encontrar en los rituales de limpieza y de curación realizados mediante la performance de *mboraí*, en la casa de los rezos, espacio permitido solo para los indígenas. Estos cantos son compartidos también en espacios interétnicos acompañados de diversos instrumentos musicales como *mba'epú* (guitarra), y con el *hy'akuá parã* (sonaja), la *ravé* (violín guaraní) y el *angu'á pú* (tambor artesanal) (Albornoz, 2015, pp.214-215). Por último, en el rito de iniciación de los niños, que dura una semana aproximadamente, las mujeres y hombres sabios cantan, danzan y tocan instrumentos mientras fuman en una pipa ritual. Esto con la finalidad de crear una comunicación con los seres divinos para recibir el nombre del niño, momento a partir del cual este adquiere su condición de persona (Albornoz, 2015, p.221). Para este grupo los elementos visuales y los sonidos se articulan generando transformaciones corporales a partir del conocimiento adquirido en la comunicación sonora.

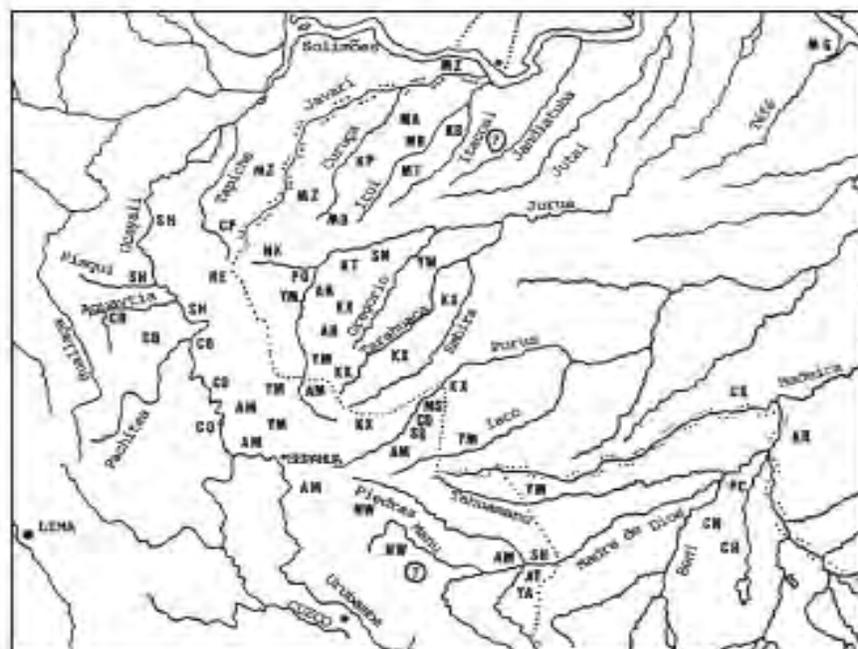
De manera similar ocurre con las canciones rituales *mochai* del pueblo shipibo, las que tendrían diversas funciones. Según Brabec, estas serían curar el sol o la luna durante los eclipses, convocar y conocer algunas entidades no humanas y, utilizadas por los médicos, servirían para curar a enfermos muy graves y; sin embargo, no se trata solo de ello. Mediante estos cantos, se trasciende del plano en que viven de manera colectiva hacia un espacio en el que es posible encontrarse con seres que han partido fuera de este mundo (2012, pp.94-95).

Por último, esta articulación entre la corporalidad y los sonidos se manifiestan también en los rituales funerarios. Entre los Chachi, de la Amazonía ecuatoriana, los rituales vinculados a la muerte nos parecen interesantes en tanto en estos se manifiesta la forma en que ellos entienden la muerte y el rol que tienen los fantasmas y/o espíritus en sus rituales. Durante estos rituales se realizan diversos juegos en los que se entonan cantos como los *chingwalitu*, que se repiten muchas veces mientras continúan los juegos (Praet, 2005, p.134). Mientras se realizan estos juegos, todos los participantes consumen tabaco y ron con la finalidad de facilitar la transformación de la vida a la muerte y, mientras lo hacen, entonan cantos en los que utilizan términos esotéricos como los “*chingwalitu*” or “*kililinda*”, los cuales tienen la función de indicar a las personas que no se comporten como personas normales sino como fantasmas. Además, muchos de ellos performaban como diversos animales y plantas, y también como personas con determinada función social como policías o cazadores, lo cual refleja la intención de expresarse como diversos seres del mundo de los muertos, de los fantasmas. A modo de síntesis, en estos juegos rituales los participantes se convierten en “algo más que Chachi” o extrahumano (Praet, 2005, p.137).

Como podemos ver, los rituales son acontecimientos transversales a la vida de los pueblos indígenas, en ellos adquieren conocimientos, se transforman sus cuerpos y se comunican con seres diversos, humanos y no humanos. En estos, desde el inicio de sus vidas, los elementos sonoros están presentes y vinculados a la experiencia sobre sus cuerpos y sus modos de vida.

2.1.4. Estudios sobre música en grupos pano

En la diversidad de estudios sobre la música de pueblos indígenas, están aquellos que se concentran en el grupo indígena pano, quienes se encuentran distribuidos en territorios entre Perú, Brasil y Bolivia. Debido a la extensión de su distribución territorial, llama la atención su homogeneidad étnica, especialmente por las similitudes lingüísticas y culturales que mantienen entre ellos (Erikson, 1992. p.240).



AM: Amahuaca	KR: Karpuna	PC: Poyanahua
AR: Arara	KT: Katukina	PO: Poyanahua
AT: Atsahuaca	KK: Kaxinawa	RE: Ruma
CB: Cashibo	MA: Maia	SH: Shipiba
CD: Chiricahuaca	MB: Matsigenka	SN: Shanenahua
CH: Chacabo	MG: Mangerama	SR: Sharanahua
CO: Conibo	MS: Mestizahua	+ Maritahua
CP: Capanahua	MT: Matsigenka	YA: Yaminawa
CK: Caxapan	MZ: Matsigenka	YW: Yawanawa
KB: Kaniba	NK: Nukuni	?: non contacte
KP: Kukia Pano	NW: Nahua	



Mapa 2. Distribución de pueblos pano (Fuente: Erikson, 1999, p.46)

Los trabajos sobre música y cantos de los pueblos pano se realizan de la mano con otros elementos de su cultura, como la memoria y los rituales. Sobre el primer punto, en el trabajo sobre los yaminawa que realiza Naveira (2007), se describe, desde una perspectiva etnográfica, cómo los cantos evocan a la memoria de los nombres de los parientes o de los vínculos de aquellos que ya no están o viven separados de ellos. Tomando como punto de partida la alteridad que se manifiesta en los cantos y en la construcción del otro, en esta tesis propone un debate sobre la identidad yaminawa.

Por otro lado, Brabec, en sus diversos trabajos, realiza una serie de investigaciones sobre diversos aspectos vinculados a la música del pueblo shipibo-konibo como la lengua, los diseños y las plantas curativas. En estos, él se concentra en elaborar una clasificación, identificar sus funciones y en las referencias a distintos elementos que se mencionan en los cantos. Para empezar, en su trabajo llamado “Sinchiruna míriko: Un canto medicinal del ayawaska en la Amazonía peruana” (2003), el autor se concentra en las canciones medicinales de los médicos de la Amazonía peruana al curar a sus pacientes mediante la toma de ayawaska, haciendo énfasis en la melodía y el repertorio utilizado. Del mismo modo, en “Cantando el Mundo: Una exploración sobre las funciones de la música en las sesiones del ayawaska en la etnia Shipibo- Konibo” (2013) aborda el tema de los cantos curativos del ayawaska, teniendo en cuenta el modo de comunicarse con el mundo de los “médicos” a través del canto.

En otra investigación llamada "Inkan Mai Masenen - On the Inca's land: References on mythical past and present in Shipibo Konibo songs" (2004), explica los distintos tipos de cantos shipibos y su relación con los prefijos de esta lengua. De esta manera, da cuenta de las referencias que evocan al pasado o al momento actual en el que se realiza el canto. Posteriormente, a través del artículo “La corona de la inspiración. Los diseños geométricos de los Shipibo-Konibo y sus relaciones con cosmovisión y música” (2009), explora acerca de las relaciones entre música, medicina y arte shipibo mediante un análisis de los cantos y de los diseños. Finalmente, en su tesis doctoral llamada “Las canciones de la gente verdadera” (2011), hace una descripción de las variedades de cantos de diversos pueblos indígenas, entre ellos el pueblo shipibo y el pueblo iskonawa, quienes pertenecen al macro conjunto pano. En vista de que esta investigación se concentra en los cantos asociados a *la fiesta de toma de chicha de maíz*, es importante conocer sobre esta clasificación, por lo que será desarrollada en la sección dedicada a la música iskonawa.

En cuanto a la música de las fiestas de los pueblos pano, existen algunos trabajos que, si bien no se concentran en la música, explican que se requiere de esta como parte del ritual estudiado. En la tesis de Ruiz (2016), el autor se concentra en la reconstrucción del contexto y de las interrelaciones de la fiesta del *Ani Xeati* del pueblo shipibo, dando

énfasis al rito de la clitoridectomía y a otros ritos realizados dentro y fuera de la fiesta. Si bien la intención principal del texto es abarcar los aspectos que conciernen al ritual, dentro de estos trata el tema de la música shipiba y su clasificación, además de describirlos, se detiene también en los instrumentos musicales y sus usos dentro del ritual.

Del mismo modo, en la introducción al Dossier de rituales pano, se hace referencia a los cantos rituales de los kaxinawa como un elemento en el que se pone de manifiesto el paradigma de los principios vinculados a la identidad y a la alteridad debido a que, en el caso de este grupo indígena, en los objetos y en las relaciones que los produjeron reside “un valor productivo que es capturado para que perviva como potencia y acción en el mundo vivido kaxinawa”. Del mismo modo, se describe también cómo es la llegada de visitantes y la relaciones con varios tipos de otros (animales, plantas, espíritus) son comunes en varios rituales pano, matis, yaminawa y yawanawa (Calavia, 2013, p.6).

Finalmente, desde un corte lingüístico, Alejandro Prieto elabora dos investigaciones sobre los kakataibo, pueblo indígena pano ubicado en los departamentos de Huánuco y Ucayali, Perú. En la primera de ellas, titulada “Métrica de los cantos tradicionales kakataibo” (2016), además de brindar un contexto sobre la situación actual de la lengua, el autor se concentra en los géneros tradicionales *ño xakwati*, *no bana 'iti*, *bana tuputi*, *rarumati*, *mankëti* y *xunkati* y propone que la métrica poética y el sistema rítmico musical interactúan entre sí para la composición de los versos. En su segunda tesis “Estrategias de composición en los cantos kakataibo. Una aproximación comparativa” (2018), el autor elabora un estudio comparativo sobre las estrategias de composición de dos variedades del kakataibo. Estas son el paralelismo semántico, la línea quebrada y la repetición.

Mediante esta revisión de textos podemos ver que la música de los pueblos pano ha sido estudiada con diversos objetivos. Mientras que por un lado hay trabajos que se encargan de vincular la música con la memoria, las plantas medicinales y los diseños, por otro lado, existen también trabajos en los que, a través del estudio de rituales, visibilizan la presencia de cantos y de las funciones que estos cumplen.

2.1.5. El pueblo iskonawa

Sobre el pueblo iskonawa contamos con bibliografía que data desde poco tiempo después del primer contacto que tuvo con los misioneros en 1959. Sobre ellos, sabemos que pertenecen al macro conjunto pano y que son conocidos también como *iskobakebo* “hijos del paucar”. Actualmente, viven en comunidades a lo largo del río Callería y se conoce también sobre un grupo iskonawa en aislamiento voluntario en la Reserva Territorial Isconahua, que se encuentra dentro del Parque Nacional Sierra del Divisor, en la frontera peruano brasileña.

Un primer estudio sobre este grupo indígena es aquel desarrollado por Whiton, Greene y Momsen que, en el año 1964, presentan un trabajo de corte etnográfico en el que se ocupan de realizar una descripción de lo que denominan como “la cultura Isco”. En este, relatan cómo es que vivían las personas iskonawa en sus territorios ancestrales, a partir de lo que contaban los iskonawa que fueron contactados y trasladados por la *South American Mission*. De esta manera, escriben sobre aspectos geográficos, culturales, religiosos, políticos y el estilo de vida particular que llevaban en aquel lugar.

Años después, sobre la situación del grupo indígena, Miriam Matorela (2004) como parte del proyecto de “Conservación de la Sierra del Divisor”, realiza un estudio en el que pretende actualizar los conocimientos sobre el pueblo iskonawa. Para esto, hace una descripción demográfica e histórica antes de abordar el conflicto sobre el territorio ancestral de este pueblo indígena. Del mismo modo, Cuentas (2015), escribe acerca de la situación de los iskonawa de la Reserva Indígena, explicando sobre las actividades que realizaban en función de los recursos de la naturaleza y describe las amenazas sobre estos territorios, tales como la construcción de carreteras y el incremento del narcotráfico.

Asimismo, Brabec (2014) realiza una investigación sobre la historia del contacto de los misioneros con el pueblo iskonawa. En esta, se describen a las personas y se consideran algunos aspectos de su cultura. El autor explica que los iskonawa han sido considerados como parte del grupo Remo y que el Instituto Lingüístico de Verano (ILV)

realizó trabajos en los que intenta analizar la filiación de las lenguas remo e iskonawa a partir de algunas pocas evidencias léxicas y gramaticales. También describe la situación en la que vivían los iskonawa antes del contacto con los misioneros. Explica el interés de las misiones en evangelizar a los pueblos indígenas no contactados para luego desarrollar la historia del contacto con los iskonawa y, finalmente, describe la situación actual en la que viven los iskonawa. Asimismo, durante este mismo año, también desde una aproximación sobre la situación de los iskonawa antes y después del contacto, Valdivia (2014) realiza un documental llamado “Iskobakebo: un difícil reencuentro” en el que narra la historia de contacto de los misioneros del SAM con los iskonawa, teniendo en cuenta la situación de aislamiento que vivió previamente el grupo iskonawa.

Finalmente, la bibliografía más reciente sobre los iskonawa es la tesis realizada por Carolina Rodríguez Alza (2017). En este trabajo, la autora se encarga de desarrollar la historia de contacto de los iskonawa, tomando como punto de partida las memorias de las familias iskonawa sobre el proceso del contacto con los misioneros del SAM. Asimismo, en el libro “Tradición oral iskonawa”, Mazzotti, Zariquiey y Rodríguez Alza (2018) publicaron en formato bilingüe una serie de canciones y cuentos iskonawa recopilados a lo largo del proyecto de “Documentación de la lengua Isconahua”, realizado durante los años 2013 y 2017. En el año 2020, como resultado de dos años de trabajo de investigación participativa se culminó con la elaboración del libro “Los diseños de nuestra memoria. Registro y continuidad de los diseños de los Iskonawa del río Callería”, organizado también por Carolina Rodríguez Alza. En este, se sistematiza la información recogida sobre la cultura material y los diseños iskonawa a partir del proceso de revitalización de los diseños ancestrales que se realizó con las mujeres artesanas de este grupo indígena.

Como podemos ver, los estudios etnográficos sobre el pueblo iskonawa son aún muy pocos y estos se dedican principalmente a describir a la población, a presentar su historia desde la perspectiva de los misioneros y de los iskonawa y, de explicar su situación actual dentro de la comunidad a la que fueron trasladados.

2.1.6. La música de los iskonawa

La música del pueblo iskonawa no ha sido un tema de investigación recurrente durante los últimos años. Más allá del estudio exclusivo sobre música iskonawa dentro de un capítulo de la tesis doctoral y posterior libro de Bernd Brabec “Las canciones de la gente verdadera” (2011), el tratamiento otorgado a este tema ha sido de manera marginal en investigaciones con distintos objetivos. Asimismo, en formato audiovisual, existen también registros y traducciones de canciones, como un formato sonoro en el Archivo de lenguas peruanas de la PUCP y el que acompaña la tesis mencionada anteriormente.

En el trabajo más antiguo que se conoce sobre los iskonawa, el de Whiton, Bruce y Momsen (1964), se hacen algunas referencias a cuestiones asociadas a la danza y a la música de los iskonawa. En primer lugar, en la sección dedicada a la cremación de los cuerpos, se menciona la existencia de cantos y danzas que realizaban alrededor del cuerpo durante largas horas. En segundo lugar, en la sección llamada “Miscellaneous data”, los autores hacen referencia a una flauta de dos agujeros hecha de madera de paca y de aproximadamente dieciocho pulgadas de largo que era utilizada para imitar el sonido del “pájaro del paraíso” y no tanto como un instrumento musical. Por último, mencionan también la existencia de una forma de comunicación a través de un tambor de madera, si bien no encontraron estos tambores, los iskonawa les comentaron que habían dejado de usarlos debido a que, cuando lo tocaban, los brasileños descubrían su ubicación con mayor facilidad.

Posteriormente, en el texto de Bernd Brabec y Jefferson Perez (2006) en el que se encargan de la historia de contacto de los misioneros con los iskonawa, se mencionan algunos cantos y le llaman *ako* al tambor de madera mencionado anteriormente. Del mismo modo, en su tesis doctoral, Brabec (2011), dedica una parte exclusivamente a la música del pueblo iskonawa, a describirla y clasificarla, como veremos en el siguiente cuadro:

0: <i>rewinki</i>	00: canciones para beber (5)
	01: canciones para beber en otros idiomas (1)
1: <i>chirimawa</i>	10: canciones de muerte (1)
2: <i>yoamai</i>	20: canciones mágicas (1)
3: Canciones de relaciones	30: de mujeres a hombres (1)
	31: de hombres a mujeres (2)
4: <i>shiro bewá</i>	40: canciones de broma (2)
5: Otros	50: <i>raoki iká</i> (Cancion a una planta) (1)
	51: <i>irabo iká</i> (canción para beber de los hombres) (1)
	52: <i>pishi jonibo</i> (?) (1)
	53: <i>ako ati</i> (canción de tambor) (1)
	54: <i>keqa atiki iká</i> (perforación facial) (1)

Tabla 2. Clasificación de los cantos iskonawa. (Fuente: Brabec, 2011).

En este, podemos observar la clasificación de las canciones realizada por Bernd Brabec. En su trabajo explica que los *rewinki* son las canciones para embriagarse o para bailar en círculo, los *chirimawa* son las canciones de muerte, los *yoamai* son aquellas canciones medicinales o mágicas de los brujos y curanderos, que los *shiro bewá* son las canciones de broma y, por último, agrupa una serie de cantos diversos sobre las plantas, las personas, el *ako* y a los *keqá atiki iká*, que son los cantos para hacer perforaciones faciales.

Para los fines de esta investigación, nos interesan principalmente aquellos cantos que el autor reconoce como *rewinki*, ya que estos son los cantos asociados a *la fiesta de toma de chicha de maíz*. Sobre estos, menciona que para su desarrollo se invitaba a otras personas, llamados *poyabakebo*. Además, explica que estos son cantos prolongados y rítmicamente constantes, de modo que invitan a cantar y bailar a los participantes.

Finalmente, sobre cuestiones de la lengua de los iskonawa, Carolina Rodríguez Alzza (2015), escribe sobre los prefijos de las partes del cuerpo en esta lengua. En este trabajo, la autora presenta algunas traducciones de canciones a partir del ejercicio de

transcripción y traducción. Asimismo, en su tesis sobre el contacto de los iskonawa con los misioneros, se mencionan algunas circunstancias en las que la música y los sonidos forman parte del día a día de los iskonawa. En primer lugar, comenta sobre uno de los cantos iskonawa que acompañan la muerte y al acontecimiento asociado a este, el cual, según la clasificación de Brabec, sería un *chirimawa*; en segundo lugar, describe al *ako*, un tambor de madera utilizado para llamar a *los otros* con quienes se relacionaban los iskonawa y se menciona también la canción asociada a este (*ako ati*, según Brabec, 2011) y; por último, hay una referencia al *sintoro*, que sería aquella flauta descrita por Whiton et al. (1964), mencionada anteriormente (Rodríguez Alza 2017, p. 95). Estos elementos son importantes de mencionar porque, con la finalidad de cumplir con los objetivos de esta investigación, será necesario conocer más sobre estos. Finalmente, la autora realiza también el artículo “Iskonawa. Rewinki – Canciones de *la fiesta de toma de chicha de maíz*” (2019) en el que se ocupa de manera particular de las características del lenguaje utilizado en los cantos *rewinki*, que son propios del ritual que estudiaremos en esta investigación.

La música del grupo indígena iskonawa, como podemos ver, ha sido abordada, en su mayoría, de manera superficial en algunos de los trabajos etnográficos que se mencionaron con anterioridad. También ha sido, en el caso de algunos cantos, registrada y traducida. Este tratamiento marginal de la música iskonawa permite ver que existen diferentes aspectos por explorar sobre los diversos tipos de cantos y sus significados. Habiendo identificado esta situación, esta tesis intenta llenar este vacío y, además, abordar los cantos con una profundidad etnográfica.

2.2. Marco teórico

Al tratarse de una investigación de carácter interdisciplinario, los conceptos que se desarrollarán en las siguientes secciones tienen contenido teórico y metodológico relevantes para los capítulos de análisis de esta investigación. En primer lugar, el concepto de etnomusicología nos será útil para dialogar sobre las fronteras de la Antropología con la Etnomusicología y la importancia de un trabajo que combine las

metodologías -no tan distantes- de ambas disciplinas. Asimismo, se explicarán también los elementos necesarios a tener en cuenta para el trabajo con sonidos y cantos. En segundo lugar, en el desarrollo del concepto de traducción, se explica de qué manera la traducción interlingüística es el recurso teórico y metodológico que nos ha permitido trabajar con cantos en lengua iskonawa. Teniendo esto en cuenta, explicaremos también que a través de la música es posible acercarnos a las distintas lógicas de pensamiento de cada pueblo que se configuran a través de esta según los contextos en los que son enunciados. En tercer lugar, en vista de que la *fiesta de toma de chicha de maíz* es un ritual que no se realiza en la actualidad, explicaremos como es que a través de la observación de la memoria y, teniendo en cuenta los olvidos y silencios, podemos acercarnos a conocer diversos aspectos sobre este ritual. Finalmente, se desarrollará en concepto de performance ritual. A través de este, podremos ver que existen distintas formas de comunicar y performar la memoria y cómo es que, con el paso del tiempo, los rituales se reinventan, pero sin dejar de perder su eficacia. Del mismo modo, se explicará la importancia de tener en cuenta el uso del lenguaje en los espacios rituales.

2.2.1. Etnomusicología

Un primer concepto que será útil para esta investigación es el de Etnomusicología. Al tratarse de un trabajo de memoria sobre la música del pueblo iskonawa, considero necesario presentar los aportes teóricos y metodológicos de la Etnomusicología a la Antropología con la finalidad de mostrar de qué manera se analizarán los cantos de *la fiesta de toma de chicha de maíz*. Para comenzar, presentaré un breve marco de la discusión sobre las fronteras disciplinarias entre la Antropología y la Etnomusicología ya que, al fin y al cabo, se comparten y combinan diversos conceptos, herramientas y recursos metodológicos al momento de tratar la música en las investigaciones. Posteriormente, presentaré las definiciones de música y sus características que serán útiles para esta investigación y, finalmente, explicaré la necesidad de estudiar la música desde una perspectiva no occidental, es decir, cuestionando los parámetros establecidos para la música producida en occidente.

Un buen punto de partida para tratar la discusión acerca de las fronteras entre la Antropología y la Etnomusicología vendría a ser la elección del objeto de estudio y la metodología a utilizar en la investigación. Estudiosos de diversas disciplinas no logran definir cuáles serían las diferencias, ya que el qué investigar y el cómo hacerlo son elementos compartidos que tienen similar importancia en la lógica de sus investigaciones. Ante esto, se generan distintas formas de abordar este tema.

Por un lado, como menciona Michelle Bigenho (2008), quien se basa en una revisión de cuestiones metodológicas como la participación musical, la perspectiva decolonial y la interdisciplinariedad de los estudios que involucran música es posible discutir sobre las implicancias de la participación mediante la práctica musical. En este sentido, se plantea el cuestionamiento sobre si el hacer música como parte del trabajo de campo sería un elemento metodológico propio de la Etnomusicología. Dejando como labor a los “no músicos”, es decir, a quienes no hacen música o no practican algún instrumento musical, pero que son estudiosos de disciplinas como la Antropología, escribir sobre el contexto social a través de la música. Sin embargo, esta diferencia metodológica genera cuestionamientos respecto a la posición que ocupa el investigador al lado de los participantes involucrados en esta. Mientras que, por un lado, es posible considerar la práctica musical como una experiencia etnográfica privilegiada en tanto genera una aproximación distinta al objetivo de la investigación, queda la duda, por otro lado, sobre si esta posición ambigua en la que se ubica al investigador (insider/ outsider) condiciona los resultados del trabajo debido a que el estar tan próximo es siempre parte de los dilemas éticos de diversas disciplinas.

Otro aspecto discutible, partiendo de la propuesta de Nettl (2005), es quiénes son las personas que se dedican a la Etnomusicología. Él parte de una revisión de diversas definiciones de la Etnomusicología, su objeto de estudio a través del tiempo y el perfil de las personas que realizan investigaciones en estos temas, concluyendo que muchos están asociados a escuelas de música, pero también a otras disciplinas. En este sentido, se cuestiona la necesidad de realizar trabajo de campo, ya que actualmente se considera que la experiencia propia otorga consistencia a la investigación. Sin embargo, algunas de las investigaciones más importantes encuentran su sustento en la investigación “de

escritorio” más que en el trabajo de campo a falta de financiamiento, pero sin dejar de tener en común el estudio de la música como parte de la cultura y como una producción de individuos en determinadas esferas.

Además, por otro lado, según la línea de argumentación propuesta por Adelaida Reyes (2009), que se basa en una revisión sobre los cambios que atraviesan las definiciones y los métodos utilizados por la Etnomusicología junto a otras disciplinas a través del tiempo, podemos concluir que la música como expresión cultural en sí misma sería el punto de partida metodológico de los estudios de la Etnomusicología, a diferencia de la Musicología comparada u otras disciplinas, como la Antropología, en las que la música sería estudiada dentro de su contexto cultural.

De esta manera, considerando que estos aspectos están siempre sujetos a los objetivos de cada investigador y su forma de abordar la música dentro de sus proyectos, hay algunos elementos que se requiere tener en cuenta de manera permanente al momento de aproximarse a la música.

Como menciona Rice (2014), la Etnomusicología se ha fundado como una crítica a las nociones que reducen la música a un arte aislado, sin tener en cuenta su implicancia social. El autor menciona que esta disciplina busca tomar en cuenta los aspectos más profundos y trascendentes que tiene la música en diferentes esferas de la vida humana. En este sentido, sostiene que el estudio de la música desde la Etnomusicología permite al investigador comprender la experiencia humana en la medida que esta transmite, de manera metafórica, experiencias y emociones que son parte de los individuos y las sociedades. De este modo, plantea que la música es, por un lado, un recurso social en tanto pone de manifiesto dinámicas y estructuras específicas de cada sociedad y, porque es un medio para transmitir desde los grupos hegemónicos y los grupos que se encuentran subordinados; por otro lado, propone también que la música es un recurso psicológico porque se encuentra conectada con aspectos emocionales y subjetivos de quienes forman parte de un suceso musical. Además, menciona que al igual que el lenguaje, se puede acceder a esta a través de un texto y de sistemas de signos ordenados. Respecto al método, el autor menciona que la Etnomusicología emplea recursos de la etnografía, ya que combina los métodos y, citando a Turino, menciona

que la música “envuelve signos de sentimiento directo y experiencia”. Mientras que el significado de la música puede leerse al igual que la lengua, esta puede ser al mismo tiempo un sistema diferente de signos dentro del lenguaje (Rice, 2014, p.59). Es importante tener en cuenta esta propuesta ya que, en el caso del recuerdo de los cantos asociados a *la fiesta de toma de chicha de maíz de los iskonawa*, veremos que a través de la música y la lengua podemos acercarnos a conocer un poco más del espacio, las personas y los objetos que forman parte del contexto en el que era y son anunciados.

Teniendo en cuenta la propuesta de Rice, hay que considerar que, como menciona Blacking (1983), las manifestaciones musicales, al igual que distintos hechos sociales, adquieren significados con el paso del tiempo a partir de los contextos, las actitudes y las emociones asociados a estos, que se manifiestan en la interacción de cada individuo y sociedad. Es así, que el autor afirma que, en estos espacios, la música no es un hecho objetivo, sino que está sujeto a la interpretación de las sociedades y de las experiencias de cada sistema cultural y de las valoraciones individuales, de modo que siempre se encuentra sujeta a cambios. En este sentido, el autor propone que es necesario tener en cuenta la labor de quienes performan, componen y reproducen la música y, por esta razón, quien estudie la música debe hacer un análisis de esto teniendo en cuenta la relación con otros sistemas sociales y simbólicos. Por lo tanto, este trabajo sobre música iskonawa no puede desvincularse de la performance asociada a los cantos de *la fiesta de toma de chicha de maíz*. Finalmente, el autor menciona que, desde la Etnomusicología, se ha aportado al estudio de la música en la medida que desde sus investigaciones se revela distintos niveles de la musicalidad de las sociedades y la organización de los sonidos, que no eran elementos considerados en el ámbito de los estudios “científicos”.

En esta misma línea, Merriam (1964), quien también considera que la música es una capacidad de los seres humanos que se forma en circunstancias particulares, propone que para acercarse a una comprensión de la música se necesita generar un equilibrio entre el trabajo analítico y la valoración de los participantes. Por esta razón, es necesario conceptualizar el comportamiento de los individuos y tener en cuenta la estructura de la música a estudiar, la cual, a su vez, está sujeta a cambios debido al

sistema de valores, creencias y actitudes de la cultura en la que se manifiesta. Como podemos ver en el caso de la Amazonía, por ejemplo, la música vincula espacios humanos y no humanos que inciden en las relaciones sociales, como es el caso de los cantos mencionados anteriormente. Del mismo modo, en el caso del pueblo iskonawa podemos ver que a través de la música se configuran relaciones con otros grupos indígenas, como en el caso del ritual en el que se enfoca esta investigación.

Ante este panorama, la Etnomusicología, tendría como objetivo la comprensión del vínculo entre la conducta social y los sonidos, pero sin dejar de lado la aproximación etnográfica que se manifiesta en el trabajo de campo. Posteriormente, Seeger propondrá que “la música es más que los sonidos, es una intención de hacer algo llamado música, o de lo que nosotros llamamos música, como un opuesto a otro tipo de sonidos. Es la habilidad de crear cadenas de sonidos aceptados por un grupo social, la música es la construcción y uso de instrumentos que producen sonido” (2004, pp. xiv-xv).

Teniendo en cuenta estas definiciones sobre música, Shelemay (2015) menciona cuatro características acústicas del sonido musical a tener en consideración para una mejor comprensión de este y así, dar cuenta de la diversidad de elementos a considerar al momento de escuchar. El **timbre** es la primera característica que menciona. Este es explicado como el sonido particular emitido por la voz o por algún instrumento. En este caso, el proceso de construcción y los materiales empleados son elementos distintivos de su timbre. En segundo lugar, se menciona la **intensidad** para hacer referencia a la fuerza (volumen) por el que se distingue el sonido, pudiendo ser leve o fuerte/ bajo o alto en comparación a otros sonidos. En tercer lugar, se explica el **tono**. Esta característica acústica tiene que ver con la ubicación del sonido dentro de una frecuencia dentro del rango de las notas de una escala determinada. Por último, la **duración** es aquella característica que se refiere a los ritmos y compases generados por la cantidad y la distancia entre los tiempos que se producen entre cada tono. Sin embargo, sobre estas características, preciso mencionar que el tono se encuentra dentro de las limitaciones de esta investigación, por lo que no se desarrollará.

Finalmente, en vista de que la Etnomusicología surge también con la finalidad de tener en cuenta a la música no occidental dentro de los estudios musicológicos, llama la

atención la interdisciplinariedad que trae consigo. Teniendo en cuenta que la música puede ser estudiada desde distintas aristas y enfoques, algunos autores proponen que las fronteras entre la Musicología, la Etnomusicología y la Antropología no están claramente definidas. Ante esto, Carolina Santamaría, a partir del ejemplo del bambuco colombiano¹⁰, explica la importancia y la necesidad de dar un lugar al estudio de música no académica como el punto de partida para el desarrollo de nuevas metodologías y, de esta manera, romper con la tradición occidental, ya que “las músicas tradicionales y populares, como el bambuco, se han producido y reproducido por fuera de las estructuras académicas” (2007, p.213), al igual que la música de los pueblos amazónicos.

Del mismo modo, ella explica e invita a pensar en las músicas e instrumentos locales desde afuera, desde las fronteras del conocimiento, como una posibilidad de aproximarse a nuevas áreas de pensamiento en el ámbito académico. Finalmente, invita a la reflexión sobre las aproximaciones metodológicas al estudio de la música en tanto el principal beneficio de esta y de las diversas artes performativas tendrían mucho que aportar a las otras disciplinas, ya que estas se encuentran bajo el discurso hegemónico de la palabra escrita por encima de la tradición oral (Santamaría, 2007, p.214). Los cantos y los relatos iskonawa recogidos en las investigaciones mencionadas en las secciones anteriores forman parte de este grupo no hegemónico de tradición oral preservada a lo largo del tiempo, en los recuerdos, razón por la cual esta investigación se interesa en su registro y en las formas en que este se aprende y se transmite entre ellos con el paso del tiempo.

2.2.2. Traducción

Teniendo en cuenta las posibilidades que brinda el estudio de la música, un segundo concepto que me será útil en el desarrollo de esta investigación es el de traducción. Los cantos del pueblo iskonawa se reproducen en su lengua, de modo que el ejercicio de transcripción, análisis y traducción viene acompañado con metodologías de

¹⁰ Como explica Carolina Santamaría, el bambuco es un género musical tradicional colombiano que ha sido transmitido principalmente de forma oral. Su origen reside probablemente en los ensambles de viento y percusión formados por población indígena y negra de la provincia del Gran Cauca (2007, 200).

otras disciplinas como la Lingüística, además de la etnografía. En este sentido, cabe recalcar que esta aproximación teórica viene de la mano con componentes metodológicos que son necesarios también para esta investigación y que serán explicados posteriormente.

Según Jakobson (1959), existen tres formas de interpretar un signo verbal. En primer lugar, menciona la traducción intralingüística, que es aquella que puede ser traducida en otros signos del mismo lenguaje; en segundo lugar, explica que la traducción interlingüística es aquella en la que se traduce un signo en otro lenguaje y; en tercer lugar, aquella traducción a otro sistema no verbal de símbolos, la intersemiótica (p.233). Para esta investigación, me fue útil enfocarme en la traducción interlingüística debido a la naturaleza del material a analizar, el cual consiste en las grabaciones en lengua iskonawa que recogimos y traducimos desde mi experiencia con el castellano.

Sobre la traducción interlingüística, debemos tener en cuenta que en esta no necesariamente existe una equivalencia entre las unidades a traducir, de modo que es necesario adecuar mediante mensajes la interpretación de estos códigos. Sin embargo, la representación de este tipo de traducción se suele hacer de forma escrita o a través de una grabación para pasar el mensaje de una fuente a otra, de modo que se producen dos mensajes equivalentes en dos códigos distintos. Por esta razón, para realizar una traducción se requiere examinar la traducibilidad entre ambas lenguas, la cual debe ser constantemente revisada (Jakobson, 1959, pp.233-234).

Para comenzar, debemos tener en cuenta la definición de traducción de Cesarino (2013), quien explica la importancia y los puntos a tener en cuenta para desarrollar al momento de estudiar lenguas y textos indígenas. Como punto de partida, menciona que el trabajo de campo debe ser entendido como multidisciplinario. En este caso, él realiza una antología de los cantos marubo del alto Ituí en Brasil, por lo que considera que para realizar este tipo de investigaciones hay que tener en cuenta que el campo se combina con la Etnomusicología para dar cuenta de las características de las artes verbales que no se encuentren sistematizadas (p.12). En este sentido, la traducción es el recurso para representar literalmente a la música, pero sin dejar de ser parte de una aproximación antropológica y lingüística, ya que al unirlos el trabajo “debería conseguir alcanzar su

propia consistencia poética, su fuerza y su ritmo” (Cesarino, 2013, p.14). Teniendo esto en cuenta, la traducción puede explicarse como una transformación del original a otro registro literario existente, que permita que los marcadores y las especificidades propias de la lengua no sean ignoradas. De este modo, que el ejercicio de traducir no se trata de dar sentido, sino de entender el modo de significar. Para el caso de *la fiesta de toma de chicha de maíz*, será necesario aproximarse a lo que se explica a través de los cantos y, en vista de que ya no se realiza este ritual, será importante también ver como se performa su recuerdo.

Es así que, citando a Viveiros de Castro, el autor propone que el trabajo de traducción debe garantizar “la autodeterminación ontológica del otro” y que el tratamiento de las manifestaciones orales debe entenderse en sus propias condiciones de verdad, de modo que la traducción requiere de un compromiso con la alteridad de la expresión oral. En este sentido, el trabajo de pensar y traducir las canciones demanda también un trabajo sobre la memoria, los afectos y las relaciones marcadas por el proceso de transmisión de conocimiento que se manifiestan en las tradiciones orales (Cesarino, 2013, p.20).

Por otro lado, teniendo en cuenta que a través de la música se manifiestan las ontologías y que es posible desarrollarlas mediante la etnografía, se requiere también tener en cuenta que la música da cuenta de una lógica distinta del pensamiento, por lo cual no basta con el significado de la traducción, sino que es necesario prestarle atención a la lengua y a la forma en la que esta se ordena. Quien menciona esto es Severi (2017), quien además propone que la gramática sería la vía en la que se manifiesta el modo de pensamiento y el universo entorno a este. Este argumento se relaciona con lo mencionado anteriormente sobre el trabajo de Cesarino, ya que para ambos autores la traducción devela una nueva forma de pensamiento, la cual se manifiesta al tener en cuenta el modo de significar a través del lenguaje.

Asimismo, a través del lenguaje se revelan algunos aspectos de la cultura. Según Boas (1964), la cultura y el lenguaje se desarrollan en paralelo y se encuentran relacionados entre sí. Sin embargo, diversos aspectos del desarrollo de la cultura como

la organización social, las tecnologías, el arte y la religión, tienen influencia en el desarrollo lingüístico (pp.159-162). Por esta razón, necesitamos tener en cuenta que la lengua no solo muestra la gramática y significado, sino que este último puede variar en función del uso que se le da al lenguaje, dejando ver algunas particularidades del pensamiento, como ocurre en el caso de las canciones. De esta manera, se demuestran las variaciones del uso pragmático de la lengua según cada contexto. La lengua expresa, de esta manera, diversos códigos que se manifiestan en formas concretas que develan otras formas de pensamiento (Severi, 2017).

Dicho esto, Severi propone la necesidad de tener en cuenta la relación entre pensamiento y cultura que se manifiesta a través del lenguaje. En el caso particular de los cantos iskonawa, tener en cuenta el modo de significar durante la traducción me permitirá analizar que hay una lógica distinta no solo en el lenguaje iskonawa, sino que en el musical también, lo cual podría manifestarse en la selección de palabras, el uso de metáforas, etc.

2.2.3. Memoria

Como se menciona líneas arriba, no se puede realizar una traducción sin tener en cuenta los aspectos que se manifiestan en esta. Uno de estos aspectos es la memoria. Al analizar los cantos se pone en manifiesto el recuerdo, el olvido y el silencio. Criterios que explicaré a continuación.

Según Jelin (2002), el punto de partida para aproximarse a las memorias es identificar si quien recuerda es un individuo o un colectivo; también, es importante preguntarse sobre lo que se recuerda y lo que se olvida, ya que estos conocimientos, tradiciones y saberes son transmitidos en los procesos de socialización; por último, conocer acerca de los modos y los momentos para recordar es también importante en vista de que “el pasado que se rememora y se olvida es activado en un presente y en función de expectativas futuras” (pp.17-18). Es por esta razón que, para trabajar sobre

la memoria, se necesita “aprender a recordar” como parte del proceso de transmisión y reflexión sobre el pasado (Jelin, 2002, p.16). A modo de síntesis, podemos afirmar que para hablar sobre memoria tenemos que ser capaces de conocer **quién, qué, cómo y cuándo** se recuerda.

Asimismo, como mencionan Franchetto, B., Fausto, C. & Montagnani, T. (2013), es recurrente el asumir que las tradiciones cuentan con un repertorio preestablecido, es decir, que se cuenta con una serie de canciones, cuentos o narrativas invariables y a las que se puede recurrir para su revisión y aprendizaje. Sin embargo, estas se generan con el tiempo y se encuentran en constante cambio. Esta realidad, suele ser entendida como algo que salió mal en el proceso de transmisión. Por esta razón, los autores plantean que es necesario comprender que “el régimen de la memoria no es incidental ni autobiográfico, sino codificado y distribuido socialmente”. Una vez más, las investigaciones en torno a la memoria señalan la importancia de saber quién recuerda, qué y cómo lo recuerda.

Por ejemplo, en el Alto Xingú, caso característicamente multiétnico que difiere con otras áreas de la Amazonía, y que mencionan Franchetto, B., Fausto, C. & Montagnani, T. (2013), este posee dos géneros verbales: el discurso del jefe con la llegada de los mensajeros con una invitación y, los cantos rituales de las fiestas intertribales. La pérdida de estos complicaría no solo la vida ritual, sino que trae como consecuencia la imposibilidad de señalar la autonomía y el distintivo multiétnico. Además, explican que, para recordar y transmitir estos cantos, no basta con que sean memorizados por unas pocas o una sola persona, la memoria debe ser compartida. Sin embargo, en el caso de los pueblos del Xingú, es necesario realizar pagos para obtener este conocimiento; pagos que dependen del tipo de conocimiento a ser transmitido. Por esta razón, a falta de recursos, muchos no culminan su aprendizaje y, por otro lado, la transmisión de cantos entre familias se vuelve usual, ya que se reducen los costos. Esta situación, genera una contradicción, puesto que mientras, por un lado, se considera importante y necesaria la repartición del conocimiento entre muchas personas para compartir la memoria, al mismo tiempo se restringe la circulación de esta debido al prestigio que acompaña los cantos y al status que este otorga en el grupo (Franchetto, 2013, p.53). A

partir de esta contradicción, se da cuenta del contexto de la situación de este aspecto de la lengua, que sería también importante conocer sobre la lengua iskonawa. Considerando que la lengua iskonawa se encuentra en estado de obsolescencia y en peligro de extinción, será interesante conocer las circunstancias que inciden en el proceso de transmisión no solo de la lengua, sino también de sus conocimientos y sus narrativas; para los fines de esta investigación, de los cantos y la música iskonawa.

Asimismo, sobre la memoria colectiva y su transmisión, escribe también Pollak (1989). En primer lugar, menciona que la memoria viene de la mano con jerarquías y clasificaciones de grupos dominantes. Es decir, por ejemplo, que dentro de las narrativas se reproducen discursos que han sido estructurados por un grupo particular con bases e intereses que representan a un grupo. Esto se debe a que la memoria se negocia entre el colectivo y los individuos, por lo que es importante abordar los hechos sociales teniendo en cuenta los procesos y actores que participan de esta selección de memorias.

Teniendo esto en cuenta, el autor propone la existencia de otro grupo de memorias, aquellas que no forman parte de la memoria colectiva de los grupos hegemónicos/ dominantes, y las llama “memorias subterráneas”. Sobre estas, menciona que se encuentran en la clandestinidad y que, dentro de este espacio, se reproducen de manera silenciosa. Sin embargo, este silencio producto de la clandestinidad no representa una forma de olvido, sino que, por el contrario, da cuenta de una forma de resistencia, ya que este silencio responde a la necesidad de encontrar un modo de vida que no les genera conflicto con el grupo dominante (Pollak, 1989, p.3). En la línea de la propuesta de Pollack, y a partir de su trabajo sobre la historia de contacto del pueblo iskonawa con los misioneros, Carolina Rodríguez Alzza (2017) propone que la lengua es también un medio clandestino y que “un distinto código lingüístico permite preservar las memorias subterráneas de los cuestionamientos o influencias de la memoria oficial, que utiliza la lengua del grupo dominante” (p.58). De esta manera, las memorias subterráneas se transmiten a través de la lengua en el ámbito privado, generando también cohesión grupal porque, además, muchas veces esto ocurre de manera obligatoria producto del desconocimiento de la lengua dominante y la falta de un código escrito (Rodríguez Alzza, 2017, p.57). Considerando la situación actual de la lengua iskonawa, es importante

identificar lo que se dice a través de la música y, para los fines de este proyecto, lo que se dice a través de los cantos de *la fiesta de toma de chicha de maíz*, sobre las personas, los espacios y los objetos a través de estos ya que, como mencionamos líneas arriba, a través del lenguaje utilizado en estos cantos podríamos acercarnos a los modos de significar que resisten al paso del tiempo entre los iskonawa.

Este código compartido en la clandestinidad, como menciona Severi (2002), se transmite a partir de patrones que, mediante historias, se comparten de generación en generación y, con el paso del tiempo, adquieren consistencia y se preservan, conformando así la identidad de las tradiciones, en este caso, de las tradiciones musicales. Sin embargo, cabe recalcar que, cuando el conocimiento cultural se manifiesta a modo de performance ritual y no únicamente en términos narrativos, hay que considerar que la improvisación forma parte del discurso del ritual y, que el uso de formas lingüísticas particulares no es suficiente para definir el uso ritual del lenguaje, ya que los diálogos, las formas de cantar y las estructuras paralelas pueden ser utilizados como formas no rituales. Por ejemplo, en el caso de los rezos chamánicos, no se puede considerar independiente el deseo de cada individuo, debido a que estos son orientados por un contexto, interacción y comunicación particular. De este modo, para un chamán, cantar es una forma de performar una acción (Severi, 2002, p.24). En el caso de la performance de los cantos de *la fiesta de toma de chicha de maíz*, al ser un ritual que no se realiza en la actualidad, nos interesa observar de qué manera se performan los recuerdos y como estos ponen de manifiesto la experiencia de los iskonawa respecto a sus ancestros y sus costumbres.

Finalmente, no podemos terminar esta sección sin explicar sobre el silencio que se genera producto de la clandestinidad que mencionamos líneas arriba. Sobre este, debemos precisar que, como menciona Elizabeth Jelin (2002), hacer trabajos que involucren la memoria necesariamente debe tener en cuenta los recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos ya que hay en juego saberes, pero también hay emociones. Por esta razón, es necesario conocer acerca de las personas que recuerdan y que olvidan, como también de aquellas circunstancias que activan la memoria o el silencio (pp.17-18). Esta situación de silencio y de olvido, se manifiesta en las formas de

recordar y aprender de los iskonawa respecto a *la fiesta de toma de chicha de maíz*, de modo que al ser un ritual que no se realiza hace mucho tiempo, el silencio sobre este es un elemento importante de considerar en esta investigación.

En vista de esta situación, es necesario considerar que las narrativas del pasado implican necesariamente una selección porque la memoria total es imposible, de modo que existe un primer tipo de olvido “definitivo”, que es necesario y profundo para el funcionamiento de grupos y que se produce con el paso de la historia. Sin embargo, es posible que estos olvidos reaparezcan y tomen nueva vigencia a partir de cambios sociales y culturales que implican su revisión. Por otro lado, un segundo tipo de olvido sería el “evasivo”, el cual manifiesta la intención de no recordar aquello que puede herirte y este puede ocurrir en relaciones entre grupos sociales por la necesidad de sobrevivir generando un silencio que podría ser voluntario, para cuidar a los otros y no transmitir sufrimientos. En esta circunstancia se manifiesta otra lógica del silencio: para compartirlo, es necesario contar con la voluntad de escuchar, ya que, en el caso de las memorias individuales, existiría el temor de no ser comprendidos, razón por la cual la capacidad de escuchar es central en el proceso de quebrar silencios. Por último, está aquel silencio que libera la carga del pasado para así mirar hacia adelante, el silencio “liberador”. Este último tipo de silencio sería el necesario para el desarrollo de la vida individual y, para las comunidades y grupos, permitiría ver las cosas sin la carga de la historia (Jelin, 2002, pp.29-32). Para el caso de los recuerdos de las familias iskonawa sobre *la fiesta de toma de chicha de maíz*, veremos que el silencio en torno a este se manifiesta de diferentes maneras y que, de la mano con las memorias sobre este ritual, se encuentra en constante cambio en función a las expectativas y actividades que realizan en la actualidad.

2.2.4. Performance ritual

Además de los conceptos de etnomusicología, traducción y memoria, otro concepto que considero útil para esta investigación es el de performance ritual. Como mencioné líneas arriba, hay diversas formas de comunicar la memoria. Ya sea de manera oral, a través de la narración de un relato, o mediante una representación, en ambos casos se realiza un modo de performar la memoria a través del cual se visibilizan distintos aspectos de la cultura y del sistema de pensamientos que lo conforma.

Como menciona Seeger (2004), por un lado, la Antropología de la música se encarga de la forma en la que la música es parte de la cultura y de la vida social, mientras que, por otro lado, contrastando esta afirmación, él propone que la Antropología musical se desarrolla teniendo en cuenta que las performances musicales crean aspectos de la vida social. Por esta razón, más allá de estudiar la música en la cultura, la Antropología musical estudia la vida social como una performance (p. xiii). En este sentido, para esta investigación que estudiará las canciones de *la fiesta de toma de chicha de maíz*, necesitamos comprender qué es y que caracteriza una performance ritual.

Los rituales y los elementos que los componen han sido objeto de interés de la Antropología desde sus orígenes. Uno de los autores clásicos de esta disciplina, Víctor Turner (1973), define al ritual como una conducta formal prescrita para ocasiones no sumidas por la rutina tecnológica que se relaciona con seres o poderes místicos y, dentro de los rituales, el símbolo es la unidad mínima de este, debido a que, en este, se conservan las propiedades características de la conducta ritual (p.16). Asimismo, para describir la performance de los rituales, el autor menciona que estas son fases de amplios procesos sociales cuyo lapso y complejidad es aproximadamente proporcional al tamaño y grado de diferenciación de los grupos en los que tiene lugar. Cada tipo de rito es un proceso modelado en el tiempo, cuyas unidades son objetos simbólicos y elementos estandarizados de conducta simbólica (Turner, 1973, p.46).

Si bien Víctor Turner y otros autores como Van Gennep, desarrollan diversos aspectos referidos a los rituales, su estructura y el efecto y/o cambio temporal o permanente que generan en los individuos o colectivos involucrados en estos, es de

nuestro interés concentrarnos en aquello que describen como la fase liminal. Esto se debe a las semejanzas que podemos identificar con lo ocurrido durante el *rewinki* de los iskonawa a partir de la unión y participación colectiva generada por este suceso.

Durante la liminalidad, la condición de los participantes tanto a nivel individual como colectivo se modifica de una manera particular. Durante un fenómeno liminal, según Turner (1988), se produce una situación de “communitas”, la cual define como un ámbito de vida en común fuera de la estructura de la sociedad (p.103). En este, se conforma un grupo homogéneo que ha salido voluntariamente de su estatus previo, para juntarse a otros por determinada causa para después regresar o cambiar su posición. Estos espacios liminales implican que “el que está arriba no podría estar arriba de no existir el que estuviese abajo, y que quien está arriba debe experimentar lo que es estar abajo” (Turner, 1988, p.104) y se caracterizan por generar una circunstancia de “comunidad” y homogeneidad previa a la nueva normalidad producida a partir de los efectos del ritual.

Como menciona el autor, los rituales tienen el objetivo de generar un cambio en los individuos o en la colectividad a la que pertenecen. En el caso de *la fiesta de toma de chicha de maíz*, es necesario considerar las implicancias que el consumo de esta bebida fermentada tiene para la vida social de los individuos y de qué manera la chicha de maíz genera cambios o transformaciones que modifican el status de los participantes del ritual. Por esta razón, es necesario ahondar en otro elemento ritual explicado por el autor. Dentro de la estructura de los rituales, los símbolos cumplen un rol determinante para su desarrollo y su efectividad. Estos elementos simbólicos pueden ser clasificados en elementos estructurales o “símbolos dominantes”, que tienden a ser fines en sí mismos, y elementos variables o “símbolos instrumentales”, que sirven como medios para las metas explícitas o implícitas del rito dado (Turner, 1973, p.46). Además, el símbolo ritual se convierte en un factor de la acción social, una fuerza positiva en un campo de actividad. El símbolo viene a asociarse a los intereses humanos, propósitos, fines, medios, tanto si estos están explícitamente formulados como si han de inferirse a partir de la conducta observada. La estructura y las propiedades de un símbolo son las de una entidad dinámica, al menos dentro de un contexto de acción adecuado (Turner,

1967, pp.21- 22). En el ritual iskonawa del que se ocupa esta investigación, la chicha de maíz fermentada es el objeto -símbolo- principal del ritual, ya que este se configura a partir de su consumo, razón por la cual es relevante ahondar en los significados de esta a nivel individual y social a partir de los efectos de su consumo para el grupo social; como también del resto de símbolos que permiten la eficacia del ritual.

En los párrafos anteriores hemos profundizado en la fase liminal de los rituales y en la importancia de los símbolos para el desarrollo del mismo. Ahora, al ser un ritual amazónico el eje central de esta investigación, debemos tener en consideración que los estudios de performance en grupos amazónicos se han concentrado en el estudio de sus rituales en tanto estos representan la alteridad al ser realizados *para otros* o *con otros*. Esta distinción es importante ya para esta región, se ha profundizado más en aquellas actividades compartidas y que componen el suceso ritual, entendiendo esta idea como convivialidad. De esta manera, podemos afirmar que no es la representación sino la ejecución de los rituales aquello que permite generar una interpretación que exprese la realidad de la acción ritual. En este sentido, es necesario cuestionarse también la asociación de los rituales con su ancestralidad, ya que suelen suponerse ciertos parámetros y estructuras como si fuesen estáticos. Ante esto, habría que considerar que estos son constantemente reinventados, y que son estas transformaciones las que le otorgan sentido y acción (Calavia, 2013, pp.201-202). Para el caso del pueblo iskonawa, en vista de que *la fiesta de toma de chicha de maíz* ya no se realiza, considero que es necesario comprender que esta “movilidad” no refleja necesariamente una “pérdida”, sino que, por el contrario, se trata de un cambio normal en el que el ritual se reinventa para darle un nuevo sentido a la acción, lo que podría manifestarse a través de la performance de las memorias sobre esta fiesta.

Además, para acercarnos un poco más a la definición de ritual específicamente en la Amazonía, habría que tener en cuenta que “lo único constante en la tradición indígena es su inconstancia” (Viveiros de Castro, 2002 en Calavia, 2013, p.208). El asumir que la efectividad del ritual reside en el consenso de su práctica y del orden bajo el cual se estructura sería tal vez restarle valor a las formas en las que los rituales se recuerdan y se manifiestan en la actualidad. En ese sentido, teniendo en cuenta también

que, en el mundo amazónico, las fronteras entre la tradición y a innovación quizá no son tan sólidas (Calavia, 2013, p.207) y que las performances rituales no son estáticas, Severi (2002) menciona que, para un mejor acercamiento al estudio de las cuestiones rituales, en primer lugar, es necesario tener en cuenta que a través de la acción ritual no solo se manifiesta la existencia de cuestiones supernaturales, sino que estas también pueden cambiar o ser performadas para probar la efectividad de su poder. De modo que para estudiarla y considerarla como una cuestión universal es necesario no limitarse al ejercicio de la acción ritual, sino que se requiere de una mirada reflexiva del asunto. Asimismo, el autor menciona que este tipo de estudios debe ser acompañado de la exploración de los aspectos rituales que no han sido claramente entendidos y que la reflexividad no está para objetificar la performance ritual o la vida diaria. Por el contrario, esta es una parte importante de la constitución del ritual, ya que se trata de una forma de mirar el ritual per se y así elaborar inferencias desde el inicio de la performance como parte esencial del ritual en sí mismo.

En este sentido, el autor continúa afirmando que la eficacia ritual no necesariamente debe ser entendida como un consenso simbólico, ya que tendría más sentido describir un ritual a partir de un contexto que puede contener una serie de situaciones históricas y sociales (Severi, 2002, p.27). Por esta razón, la reflexividad que acompaña el tratamiento de un ritual se entiende como aquel comentario que aparece desde el “estar ahí”, desde el punto de vista de la cotidianidad y que, en el caso del contexto ritual, permite explicar su efectividad y su significado. De esta manera, Calavia (2013) propone que los rituales podrían ser ocasiones para establecer nuevas relaciones que serán aprovechadas en la vida cotidiana (p.219), de modo que podemos entender que la performance se ejecuta a partir de los espacios y experiencias que traen consigo estas relaciones.

Finalmente, es necesario darle un lugar importante al lenguaje como parte de los rituales. Según Carlos Severi (2002), en estos se visibilizan diversas maneras en las que el lenguaje se manifiesta en sus distintas formas, dando cuenta de la representación del mundo según el contexto en el que se manifiestan. Por ejemplo, en el caso de los cantos

chamánicos Kuna, una de las formas del lenguaje se manifiesta a través del uso de analogías. Esta forma de transferencia de connotaciones analógicas sobre objetos es conocida como un instrumento lingüístico llamado paralelismo, una forma de tratar imágenes verbales juntas. Sin embargo, en este caso, no se trata solo de una técnica lingüística. Este se puede usar de manera reflexiva para definir no solo el mundo descrito por el ritual sino también la identidad de la persona que lo enuncia. Por esta razón, es importante y necesario tener en cuenta qué y cuándo se performa el ritual. Igualmente, en el caso de *la fiesta de toma de chicha de maíz* de los iskonawa, es necesario tener en cuenta las diversas formas en las que se manifiesta la memoria. En este caso, si bien ya no se performa el ritual, a través de los cantos y de las formas en las que estos son recordados se performa también la acción ritual.

2.2.5. Cuerpo

A medida que avanzábamos con la recopilación de memorias y cantos sobre *la fiesta de toma de chicha de maíz* se hizo evidente la necesidad de incorporar un nuevo concepto de análisis que resultó ser un tema transversal a lo largo de la sistematización de la información. Este concepto es el de cuerpo, ya que este es, en principio, un elemento fundamental en la constitución de individuos y del colectivo en las poblaciones amazónicas. Este concepto, además, es necesario porque, para una mejor comprensión de las sociedades tribales suramericanas, la noción de persona y de su corporalidad permiten una mejor comprensión de su cosmología y organización social, las cuales mantienen una relación profunda con la naturaleza como parte de su estructura social (Seeger, Da Matta y Viveiros de Castro, 1979, p.3).

En este sentido, y en vista de que este concepto traspasa los límites de la individualidad, vale la pena detenernos también en lo que se refiere al sentido de comunidad, aspecto que ha sido estudiado bajo la idea de convivialidad en la Amazonía para referirse a todo aquello que se relaciona con los diversos aspectos de su sociabilidad y relaciones interétnicas. Entre las poblaciones amerindias, las capacidades cognitivas y afectivas se encuentran incorporadas a la noción de cuerpo porque permiten

una existencia moral y social en la que pensamientos y sentimientos, y mente y cuerpo, no se encuentran divididas; en contraste con las nociones occidentales en las que las emociones están del lado de la naturaleza, mientras que el pensamiento y el cuerpo del lado cultural y social. Hoy en día los estudios en la Amazonía sobre el cuerpo y las emociones dan cuenta de que, bajo esta premisa de la convivialidad, el cuerpo no es menos social y cultural que físico (Overing, 2000, pp.18-19). Por esta razón, teniendo en cuenta de que entre las poblaciones amerindias la idea de comunidad se centra en el cuerpo, debemos considerar este elemento como punto de partida para su análisis.

Asimismo, tal como mencionan Seeger et al. (1987), es usual que tendamos a utilizar nuestra concepción y nuestras percepciones occidentales para entender las sociedades, generando que muchas de las nociones sobre persona de los pueblos indígenas tienden a ser consideradas como ideologías, sin ocupar un lugar en la constitución del trabajo científico (p.5). Es por ello que, al utilizar este concepto, debemos tener en cuenta que la noción de corporalidad en las sociedades amerindias debe ser entendida como una experiencia que da soporte a la identidad, los roles sociales y que, a su vez, es un medio que articula significaciones sociales y cosmológicas de la matriz de símbolos y pensamientos que conforman el cuerpo (Seeger et al., 1987, p.11). En los siguientes capítulos, al describir la *fiesta de toma de chicha de maíz* de los iskonawa, observaremos que la noción de cuerpo que estamos desarrollando es fundamental para comprender las relaciones que se configuran a partir de este ritual que congrega a distintos grupos familiares cercanos, así como los elementos que conforman este ritual. Por esta razón, en los siguientes párrafos, explicaremos algunos aspectos que constituyen la construcción del cuerpo, así como también desarrollaremos la idea de cuerpo como un ser colectivo.

Un primer aspecto que llama nuestra atención es el de las decoraciones y transformaciones corporales que constituyen el cuerpo de las personas de las sociedades amerindias. Tanto la fabricación, decoración, transformación y destrucción de los cuerpos son temas relevantes para la mitología, la vida ceremonial y la organización social, siendo sumamente importante la fisiología de los fluidos corporales y los procesos de comunicación del cuerpo con el mundo, tales como la alimentación,

sexualidad y el lenguaje que conforma estos espacios. (Seeger et al., 1987, p.11). En el caso de esta investigación, nos interesa concentrarnos en la importancia de la alimentación entre los grupos pano. Partiendo de su experiencia con los Yaminawa y Yawanawa¹¹, Laura Pérez Gil (2003) sostiene que la alimentación cumple un rol protagónico en el proceso de fortalecimiento corporal porque hay algunos elementos que son evitados en tanto se considera que causan enfermedades, pero también otros que contribuyen a mantenerse fortalecido. Esta forma de constituir la ingesta de alimentos estaría vinculada a la fortaleza que se atribuye a sus antepasados, ya que ellos no se enfermaban y resistían al frío gracias al cuidado en su alimentación, a diferencia de la alimentación que llevaron a partir del encuentro con el hombre blanco, ya que se incorporaron nuevos insumos como el azúcar, la sal y el alcohol, debilitándolos no solo individual sino también colectivamente (p.32). Este cambio en la vida del grupo incide en la forma de cuidar y constituir el cuerpo a partir de la ingesta de alimentos específicos. Del mismo modo ocurre a partir del intercambio de sustancias, ya que en estas se encuentra el origen de la persona y son parte de un proceso esencial para el desarrollo de los individuos y sus sociedades (Pérez Gil, 2003, p.28). Esta circunstancia nos permite afirmar que el cuerpo, para las sociedades amerindias, no es entendido como un elemento acabado o concluido, sino que se encuentra en permanente transformación y tiene la posibilidad de ser modelado a través de fluidos que ingresan y objetos que están en contacto (directo o no).

Ahora, tal como se vislumbra en lo explicado anteriormente, la idea de cuerpo concierne no solamente a los individuos que ingieren o intercambian determinando elemento, sino que se vincula con las personas que forman parte del grupo/ familia, razón por la cual nos parece necesario explicar porque el cuerpo debe ser entendido como una colectividad. Utilizando como punto de partida el término “*yura*”; Laura Pérez Gil (2013) desarrolla por qué, entre los yaminawa, este puede entenderse como un continuo para explicar la conexión entre individuo y colectivo. *Yura* es un término que sirve para referirse a las relaciones de parentesco y tiene la particularidad de que puede ser

¹¹ Los Yaminawa y los Yawanawa son pueblos indígenas pertenecientes al macro conjunto pano. Ellos se encuentran ubicados al sudeste del Perú y en la zona fronteriza con Brasil, principalmente en el departamento de Ucayali.

traducido como “persona”, “pariente” y “cuerpo”. Por ejemplo, la frase *ewe yura* es utilizada para referirse al propio cuerpo, pero también para referirse a los parientes próximos, que son aquellos con los que se compartía una identidad corporal. Asimismo, para los yaminawa, *yura* se refiere a las personas vivas, aquellas que contienen los componentes espirituales que conforman a una persona. Es así, que *yura* es el punto a partir del cual interactúan las entidades que conforman la noción de persona, la sociabilidad del individuo y el medio para relacionarse con los miembros del grupo al cual pertenecen. En este sentido, utilizar la idea de cuerpo para referirse a la colectividad no es una metáfora. El cuerpo individual no acaba en la frontera impuesta por la piel, sino que forma parte de un cuerpo supra individual (2013, pp.27).



CAPÍTULO II

LA FIESTA DE TOMA DE CHICHA DE MAÍZ DE LOS ISKONAWA

Hablar de *la fiesta de toma chicha de maíz* hoy en día necesariamente supone volver a los recuerdos de los iskonawa que fueron parte del momento de contacto con los (nos)otros. Como parte del traslado que supuso el contacto, los recuerdos asociados al ritual en mención han estado en constante transformación. Por esta razón, pensar en *la fiesta de toma de chicha de maíz* nos lleva a las historias contadas por los abuelos iskonawa, a las historias contadas a sus hijos durante su infancia y a sus nuevas familias y, a pesar del paso del tiempo, supone también volver a las experiencias y a las formas en las que hoy se manifiestan, o no, los recuerdos de los narradores de las historias.

Este ritual, consiste en la celebración de los iskonawa que se produce alrededor de la preparación de una bebida fermentada de maíz conocida como *oma*. Utilizando un tambor de madera, ellos llamaban a sus familiares y vecinos cercanos para el consumo de esta bebida, acompañándose con cantos y una serie de movimientos corporales que se incrementaban en la medida que aumentaba el consumo de *oma*. Este momento de encuentro no culminaba sino hasta que se termina la bebida y todos hayan comido, para luego, con la fuerza que generaba esta bebida en sus cuerpos, puedan ellos volver al lugar donde vivían.

En primer lugar, en este capítulo se explicará de qué manera se expresan hoy en día los recuerdos sobre *la fiesta de toma de chicha de maíz*. Para esto, se tendrá en cuenta no solo a las personas y sus memorias, sino que estas serán explicadas elaborando una relación entre sus recuerdos y la proximidad al lugar donde vivían los antiguos iskonawa, donde viven hoy y a la ciudad, teniendo en cuenta la movilidad y las transformaciones sobre las memorias respecto a este ritual.

En segundo lugar, a partir de las memorias de los iskonawa que participaron en esta investigación, se narrará y se describirá lo que se recuerda hoy sobre este ritual. Para esto, se proponen las fases de este ritual y, a partir de estas, se explican los elementos que lo conforman. Se explicará sobre objetos como el tambor de madera, llamado *ako*, utilizado para convocar a los invitados al ritual; los vestidos utilizados por los iskonawa; la preparación del *oma* y la construcción del *ako* y diversos instrumentos utilizadas por los iskonawa.

3.1. Las memorias sobre el *rewinki* de los iskonawa del río Callería

Las familias iskonawa que participaron en esta investigación son parte del proceso de contacto que los llevo a la comunidad de Callería y posteriormente a la ciudad. Este proceso va de la mano también con el proceso de transmisión de los saberes de los iskonawa: y también, con las formas en que se recuerdan los lugares y las personas con quienes han compartido este proceso. Por esta razón, para el caso de *la fiesta de toma de chicha de maíz*, al ser un ritual que no se realiza en la actualidad, fue necesario tener en cuenta los procesos de socialización, las personas y los elementos que han sido parte de este acontecimiento. En vista de que esta investigación se aproxima al ritual a través de los recuerdos, considero importante señalar que es a partir de mi presencia en sus hogares que se indaga y se fomenta la preparación de objetos asociados *la fiesta de toma de chicha de maíz*, cuestión que generó una serie de cuestionamientos y reflexiones sobre el ritual entre los iskonawa. Durante el tiempo en que recordaban fue posible ver cómo es que en los procesos de memoria colectiva se necesita también “aprender a recordar”, como parte del proceso de transmisión y de reflexión sobre el pasado (Jelin, 2002, p.16). Sin este proceso de volver atrás para cuestionarnos hoy sobre *la fiesta de toma de chicha de maíz*, hubiese sido imposible realizar esta investigación. Algunos conocimientos, como en el caso de aquellos sobre *la fiesta de toma de chicha de maíz*, se han difundido entre las nuevas generaciones y es posible indagar y acercarnos a estos hoy; sin embargo, no siempre se recuerda ni se habla con facilidad sobre diversos temas. En el proceso de aprender a recordar, por un lado, inevitablemente también se seleccionan recuerdos, se priorizan aquellas circunstancias y personas que

son relevantes tanto de manera individual como colectiva y, por otro lado, se hace evidente que hay recuerdos sobre los que no es tan sencillo compartir.

A lo largo de mi estadía junto a los iskonawa, me fue posible identificar no solo los elementos relacionados al ritual, sino que también me permitió establecer una relación entre las memorias sobre *la fiesta de toma de chicha de maíz* y los espacios de los que, a lo largo del tiempo, los iskonawa han sido parte a partir del contacto, en el cerro El Cono o *roebiri*, hasta la actualidad, en el río Callería y la ciudad. Esta relación es relevante porque, como se explicará en las siguientes subsecciones, la experiencia actual de las familias iskonawa sobre *la fiesta de toma de chicha de maíz* guarda una estrecha relación con los lugares en los que ellos han crecido y participado de diversas circunstancias hasta el día de hoy. Por esta razón, proponemos que la fuente de la memoria está en estrecha relación con los lugares donde ellos han vivido, ya que estos espacios vendrían a ser la fuente desde la cual se construyen, transmiten y manifiestan los saberes y actividades de las familias iskonawa. Teniendo esto en cuenta, a lo largo de este capítulo, se presentan estas memorias en tres secciones en las que, si bien existe una separación generacional, esta división se basa principalmente en la relación que guardan sus memorias con el espacio.

3.1.1. Los ancianos iskonawa y la proximidad al *roebiri*

Un primer grupo de recuerdos sobre el ritual de toma de *oma*, son aquellos que pertenecen a los que, en distintos momentos de su vida, participaron en él. Los ancianos iskonawa que viven hoy en la comunidad nativa Callería son los que han compartido sus recuerdos sobre el momento de su vida en el que participaron, ya sea mientras vivían en algún lugar del Cerro del Cono o en su proceso de contacto y traslado hasta llegar a la comunidad en la que hoy viven. Actualmente, en Callería viven tres de ellos: Nawa Nika, Wini Kera y Chibi Kanwa, que fueron nombrados como Nelita Rodríguez Campos, Pablo Sangama Rodríguez y José Pérez Rodríguez, respectivamente, al ser contactados por los misioneros. Nawa Nika es esposa de Wini Kera y, Chibi Kanwa, es su hermano. Los tres fueron parte del grupo iskonawa que fue contactado y trasladado por la *South*

American Mission (SAM) hacia la comunidad de Utuquinía, lugar en el que, producto de la convivencia y del paso del tiempo, aprendieron de la lengua y de las costumbres de la comunidad shipiba que prima en esa comunidad.

Entre ellos, uno de los más ancianos es Wini Kera. Él vive hoy junto a su esposa y a su familia. Se dedica a cuidar su chacra, a cuidar la casa y a pescar para proveer a su hogar. Wini Kera no conversa en español, no podría afirmar si sabe hacerlo o no, pero producto de su sordera él se comunica muy poco, y cuando lo hace es en shipibo. Para conversar con él fue necesaria la ayuda de su esposa Nelita y de su hijo Germán, llamado Nawa Risi, en iskonawa. El recuerdo sobre la *fiesta de toma de chicha de maíz* que compartió el señor Pablo con nosotros se remonta a algún tiempo atrás, antes del traslado de los iskonawa, cuando vivía en la zona cercana a la cabecera de los ríos Utuquinía y Abujao. Por las razones que expuse anteriormente, la entrevista se realizó en lengua y fue grabada para traducirla de manera posterior, poco a poco, para lograr ahondar en su experiencia sobre el ritual y sobre sus cantos.

Estábamos en la casa de su hijo Germán, en la ciudad de Pucallpa, junto a su esposa y su familia. Habíamos estado conversando sobre la preparación de la chicha de maíz, por lo que su hijo inició preguntándole sobre ese tema. Wini Kera habló durante varios minutos en lengua, por lo que yo no entendía lo que compartía, solo distinguía cuando cantaba y algunas indicaciones que él realizaba. Mientras él hablaba, sin embargo, a pesar de mi imposibilidad de entender lo que decía, podía observar y percibir algunas reacciones causadas por tocar el tema de la *fiesta de toma de chicha de maíz* y que luego pude contrastar con la traducción que realizamos junto a su hijo.

Por un lado, percibía cierta sensación de nostalgia en su tono de voz y en su mirada perdida, como si el hablar de la chicha de maíz lo llevase a ese lugar, a ese momento. Tal vez como extrañando el estar ahí, en el bosque, donde se hacía la fiesta. Asimismo, al traducir el audio, fue notorio que el hablar del *oma*, nos llevó también a conversar sobre el ritual y sobre sus cantos, ya que, durante su explicación, él indicaba con sus manos la forma de cernir el maíz para preparar *oma*, la forma de tocar el *ako* (tambor de madera) y, como una forma de explicar lo que ocurría en esta fiesta a medida que se consumía el *oma*, recurrió a los cantos para indicarnos algunos momentos.

Mientras Wini Kera cantaba, levantaba sus brazos y, casi al final, nos preguntó si podía enseñarnos la forma en que los iskonawa acompañaban sus cantos con los movimientos del cuerpo. Es así, que nos hizo entrelazar los brazos y dar algunos pasos, siguiéndolo. El hacernos participar a todos los que estábamos allí es también una forma de recordar, pero también de traer al presente una pequeña parte del recuerdo de la *fiesta de toma de chicha de maíz*. Si bien más adelante explicaré los detalles del recuerdo compartido por Wini Kera, considero que este es el espacio para señalar que el recuerdo no consiste solo en la historia que se escucha o en los hechos del pasado, es importante también tener en cuenta de qué manera estos hechos se manifiestan hoy a través de la observación de la memoria y de las percepciones que nos llevamos de esos momentos. En esta situación, la memoria se manifestó no solamente a través de la narración de los sucesos del ritual, sino que también el levantar los brazos y bailar da cuenta de que el cuerpo también recuerda. Al momento de traer al presente sucesos del pasado, se involucran diversas sensaciones en los cuerpos, ya que la voz es solo una de las formas en las que transmitimos las memorias. El movimiento del cuerpo es también otra forma de recordar. De esta manera, Wini Kera nos explicaba no solamente cómo bailan en la *fiesta de toma de chicha de maíz*, sino que también observamos que este ritual implica el trabajo del cuerpo, como profundizaremos más adelante.

Con esto en mente, podemos describir también la forma en que se transmiten los recuerdos de los hermanos Nawa Nika y Chibi Kanwa. Si bien junto a Wini Kera los tres ancianos iskonawa fueron parte del proceso de contacto y traslado, sus memorias se manifiestan de distintas formas.

Por un lado, Chibi Kanwa menciona que no recuerda, que él era muy niño y no ha visto. Es su nieto Christian quien me lo explica, ya que su abuelo es casi sordo y se comunica con mayor facilidad en shipibo. Mientras su nieto me cuenta que su abuelo antes sabía más y que antes hacía macanas y flechas como las de los iskonawa que vivían allá en el monte, pero que ya no se acuerda como antes, su abuelo nos observa en silencio.

Este silencio me acompañó durante casi todo el tiempo que estuve allí y, a Chibi Kanwa, este silencio lo acompaña también desde hace algún tiempo. Sin embargo, este

silencio no necesariamente debemos entenderlo como una forma de olvido, sino que, al venir de un lugar más lejano, hablar otra lengua y tener costumbres diferentes a las shipibas, tal vez el no hablar sobre asuntos relacionados a su vida en el bosque, respondería más bien a la necesidad de adaptarse a una vida diferente, lo cual no significaría un olvido permanente. El nieto de Chibi Kanwa, Christian, al ser más cercano a su abuelo, conoce y comparte aquellas memorias sobre los iskonawa que su abuelo le ha contado alguna vez, solo que no es cotidiano para él hablar del tema. Cuando ellos conversan, lo hacen en shipibo, incluso es posible que en algún momento el abuelo le hable a su nieto en iskonawa.

Los recuerdos que pudiesen compartirse a partir de la experiencia de Chibi Kanwa permanecen hoy de una manera silenciosa. Si bien es verdad que la memoria, por un lado, se hace frágil y cambia con el paso del tiempo; también es posible, por otro lado, la elección de permanecer en silencio como resultado de procesos, ya sean individuales o colectivos, de los cuales se forma parte. Como afirma Pollack (1989), existe un grupo de memorias que no forman parte del grupo hegemónico y que permanecen en la clandestinidad. Él propone que la clandestinidad se traduce en el silencio, más no necesariamente supone una forma de olvido, sino más bien una forma de resistir a los conflictos (p.3). No podemos afirmar que este sea el caso, sin embargo, llama la atención no solo el silencio que acompaña a Chibi Kanwa, sino también el silencio que existe en torno a algunas cuestiones relacionadas a la vida de los iskonawa antes del contacto, como en el caso del *rewinki*. El proceso de socialización y aprendizaje de los iskonawa al vivir en una comunidad shipiba, en donde los iskonawa sufrieron de violencia y discriminación producto de su origen y de su forma de expresar sus tradiciones y su lengua es evidentemente, parte de las razones de este silencio.

Al igual que las memorias, ocurre con la lengua iskonawa y, como menciona Carolina Rodríguez Alzza (2017), la lengua es un medio clandestino ante el grupo dominante, a través de la cual podemos observar las memorias subterráneas (p.58). Christian y su abuelo conversan en su casa, conversan en lengua y suelen pasar gran parte del día juntos. Este compartir de memorias da cuenta de cómo las memorias

subterráneas se transmiten a través de la lengua en los espacios privados, generando cohesión grupal, en este caso, entre la familia.

Por otro lado, ocurre una cuestión similar con Nawa Nika, con quien conversar sobre estos temas es más viable, ya que podemos hacerlo en español y, además, ella ha sido parte de diversos proyectos, sobre todo con lingüistas, en los que ha sido necesaria la traducción del iskonawa al español. Ella me explicó que era muy pequeña cuando salieron de su casa para ir con los misioneros y que, por esa razón, hay muchas cosas que ella no sabe, pero que en Chachibai, comunidad a la que constantemente se refieren los iskonawa para hablar del pasado, esta su hermana y que ella debe saber más, porque ella si ha preparado *oma* antes. Sin embargo, luego de permanecer algunos días compartiendo con Nelita, recuerdo que una de las noches, cuando ya nos preparábamos para dormir, ella se me acercó para decirme que sí había visto como hicieron fiesta una vez, cuando vivió en Utuquinía.

Recuerdo que cuando se acercó, me dio la impresión de que tenía un tiempo queriendo mencionarlo. Me contó que, cuando era niña y vivía en Utuquinía, hubo un día en el que los hombres se habían ido a cazar al monte y que solo se habían quedado cuatro mujeres. Una de ellas, su tía, decidió preparar *oma* y, mientras lo hacía, le decía que no mire, que eso era para emborrachar y que ella debía quedarse en casa, que no mire porque, si lo hacía, no iba a fermentar. En ese mismo momento, me compartió algunos detalles -que serán explicados más adelante- sobre ese día, en el que Nawa Nika también probó esta bebida fermentada y observó cómo las mujeres que estaban con ella tomaban, cantaban y celebraban.

Esta conversación se llevó a cabo luego de haber estado algunos días conversando y preparando algunos insumos asociados al ritual en mención. No fue sino hasta después de preparar *champeh* (refresco dulce de maíz), construir un *ako*, una corona iskonawa y mantener diversas conversaciones sobre el tema que Nawa Nika compartió conmigo su recuerdo sobre el tema, recuerdo que antes mantenía en silencio.

De esta forma de compartir, hay dos aspectos que llaman la atención. En primer lugar, ella hace mención de su hermana que está en Chachibai, como una forma de expresar que ella no conoce. Chachibai es otra comunidad, que se encuentra a unas

varias horas río adentro, en la que vive un grupo de su familia. Como ella misma me explica, allí es diferente porque “es monte y se puede comer carne, como hacía antes”. Para los iskonawa, este lugar es donde se encuentra lo más parecido a la vida pasada, razón por la cual, el que su hermana se encuentre allí, la hace más cercana no solo a los recuerdos, sino también a la vida de los iskonawa antes de su traslado. En segundo lugar, considero que si bien el recordar aspectos asociados a la vida de los iskonawa, como ocurre a través de la artesanía, por ejemplo, es un elemento permanente en el día a día, este recuerdo puede fomentarse y volverse palpable a través de la producción de elementos asociados a cuestiones específicas, como ocurre con la *fiesta de toma de chicha de maíz* para los fines de esta investigación.

Por ejemplo, impacto similar a la narración de la historia de Nawa Nika causó la construcción del *ako*. Al contarle que se estaba construyendo este tambor, ella volteó a reclamarle a su esposo que él debía hacer también, porque eso servía para trabajar y para vender. Ante esto, la respuesta de su esposo, molesto, fue que no podía hacer porque en Callería no hay la madera que se necesita para su elaboración. Sin embargo, al día siguiente Wini Kera estuvo desde muy temprano trabajando con un pequeño tronco y un hacha, que con el paso de los días se convirtió en una pequeña macana que sirvió como ejemplo para explicarme de sus dimensiones y de su función durante la fiesta.

Esta reacción particular permite dar cuenta de que los saberes sobre cómo preparar algunos de los elementos asociados a este ritual aún permanecen en las memorias de los ancianos iskonawa, pero que existe un silencio en torno al tema. Este silencio, como en la última situación mencionada, podría estar vinculado a la falta de los insumos necesarios para la preparación del tambor, pero también a la inexistencia de momentos cotidianos para hablar sobre temas asociados a la vida de los antiguos iskonawa. Sin embargo, debemos tener en cuenta que el pasado es activado en un presente y en función de expectativas futuras (Jelin, 2002, pp.17-18). Es por ello que, si bien la información que podemos obtener sobre el tema es limitada por las circunstancias, no fue solo mi presencia la que fomentó la preparación de elementos asociados al ritual de toma de *oma*, sino que el reclamo de Nawa Nika gira en función a

que hoy, saber hacer objetos iskonawa puede ser para trabajar y/o para vender, como bien saben hoy las familias iskonawa que viven en Callería.

Según me comentaron algunos de ellos, la última vez que alguien había construido un *ako*, fue durante los talleres del proceso de creación del alfabeto y que luego lo habían vendido. En este sentido, vale la pena preguntarnos respecto a lo que significa para los iskonawa construir este tambor. La respuesta de Wini Kera, a pesar de que en un primer momento dijo que no se podía construir porque no había la madera necesaria, fue construir otro objeto relacionado con el ritual del que estábamos comentando. Es por eso que me pregunto si la mención a la falta de madera es acaso una forma de evitar construir elementos relacionados a la vida de los antiguos iskonawa, ¿será que podemos relacionarlo con el silencio que existe sobre esta? Como hemos mencionado anteriormente, una de las consecuencias del proceso de contacto de los iskonawa es que dejaron de poner en práctica diversos aspectos asociados a su modo de vida y su identidad, como lo son sus costumbres y su lengua, por ejemplo. Es importante mencionarlo en este momento debido a que muchos de los “silencios” que existen sobre su vida y la de sus antepasados en el momento se remontan a este proceso que, hasta el día de hoy, se manifiesta en sus formas de recordar, como parte de aprender a hacerlo.

A lo largo de esta sección hemos mencionado reiteradas veces el silencio que acompaña a los saberes compartidos por los ancianos iskonawa. Al pasar del tiempo, la historia que no se comparte y queda en silencio, se olvida, tal vez definitivamente, pero es posible que alguna circunstancia traiga dudas sobre el tema en el futuro. Si bien hay cuestiones de las que no se habla entre las familias iskonawa, como el ritual del que nos interesa aprender, esta situación podría ser consecuencia de las relaciones de los iskonawa al llegar a una comunidad shipiba; tal como menciona Elizabeth Jelin (2002), es posible que se manifiesten distintos tipos de olvidos en función a las relaciones entre grupos sociales debido a la necesidad de sobrevivir. Esta situación de no hablar del tema, tal vez podría representar la necesidad de evadir el tema, pero existiendo también la posibilidad de que este olvido sea liberador (p.32). En el caso de las familias iskonawa, que hoy se comunican mayoritariamente en shipibo y español, podríamos observar cómo

es que, en el pasado, había la necesidad de no hablar iskonawa, pero que hoy, a partir de las expectativas y proyectos que comparten, como la creación de su Asociación de artesanía y su participación en distintos puntos de venta de artesanía que presentamos en la § 1.4, podría ser también “liberador” y necesario para seguir creciendo, como veremos en la siguiente sección.

3.1.2. Los iskonawa en Callería

Los iskonawa llegaron a la Comunidad Nativa Callería algún tiempo después del contacto. Durante este tiempo, las familias han crecido y comparten espacios como asambleas y la escuela en conjunto con las otras familias shipibas que viven allí también. La lengua materna de muchos de ellos es el shipibo, ya que esta es la lengua que predomina y que les permite establecer diversas relaciones en la comunidad.

Vivir en Callería supone tal vez un punto intermedio entre el lugar que los aproxima a sus antepasados y la ciudad. En este lugar, no solo han crecido las familias que hoy en día son iskonawa y shipibo, sino que es también un nuevo espacio de encuentro con el otro. Tanto funcionarios del Estado e investigadores, como turistas y/o extranjeros asisten a la comunidad para el desarrollo e implementación de proyectos, los cuales han tenido, en diferente medida, cierta influencia en los conocimientos que tienen los iskonawa sobre la historia de sus antepasados. Estos tres espacios: la CN Chachibai, la CN Callería y la ciudad, tienen un rol determinante en las relaciones de los iskonawa, razón por la cual podemos afirmar que la geografía es de por sí un campo de interacciones y relaciones con el otro. Lo que se articula con lo explicado por Calavia (2004) a partir del caso Yaminawa, quien sostiene que el tamaño y la localización de su territorio no se determina a partir de referencias espaciales y fuentes de subsistencia, un umbral ecológico, sino socioecológico a partir de su historia de desplazamiento, la cual los separa de su espacio social, es decir, del mapa carnal de sujetos-lugares (p.131).

Respecto al tema del cual se ocupa esta investigación, entre las familias iskonawa podemos encontrar diversas impresiones en lo que respecta a los conocimientos sobre *la fiesta de chicha de maíz*. Si bien las generaciones iskonawa posteriores al contacto se

comunican en shipibo y son pocos los iskonawa que hablan su lengua o que han sido parte de acontecimientos similares a sus abuelos, durante los últimos años, la participación en talleres e investigaciones ha hecho evidente diversos aspectos no solo de la lengua sino también sobre las tradiciones de sus antepasados.

Una situación evidente de lo mencionado es que muchos de ellos tienen un pequeño cuaderno en donde se guardan los apuntes de los talleres en los que han participado. En estos se encuentra el alfabeto iskonawa, algunas frases y una lista de palabras. Además, hay algunas historias y cantos que los más ancianos compartieron alguna vez. Al acercarme a preguntar por los cantos de *la fiesta de toma de chicha de maíz*, las respuestas podían ser muy diversas. Mientras que algunos proponían que era mejor llamar a su abuela, la señora Nelita, quien a su vez recurría a nombrar a su hermana que vive en Chachibai, algunos recurrían a este cuaderno para compartir la letra de las canciones y, además, llamaban a sus hijos, para pedirles que por favor canten, porque ellos no recordaban bien o les daba vergüenza.

Los talleres y las investigaciones que se han realizado en Callería (los cuales explicamos en la § 1.4), algunas veces en sus casas, han estado normalmente dirigidas a los jóvenes y a los adultos, sin embargo, mucho del aprendizaje adquirido permanece en las memorias de las niñas y de los niños que acompañaban a sus padres como parte de su día a día. Es por ello que, en la actualidad, el iskonawa se pone en práctica de una forma diferente a la de sus ancestros y hoy podemos ver en los más pequeños y en los que están en la escuela un reflejo de aquello compartido por sus padres y abuelos que, naturalmente, ya no recuerdan como antes debido al paso del tiempo. A pesar de que su lengua materna es el shipibo y asisten a una escuela con educación bilingüe intercultural shipibo-español en su comunidad, el permanecer cerca a sus padres y abuelos durante los talleres y actividades de las iniciativas de revitalización del iskonawa en las que participaron, tuvo como resultado que su posición pasó de espectadores a receptores de la información compartida. Al preguntar por algunas palabras, pero sobre todo al preguntar por canciones, muchos de los iskonawa, si bien no recuerdan completamente la letra y en algunos casos no conocen el significado, recuerdan el tono de la canción y el contexto en el que lo escucharon y lo aprendieron.

Una tarde, mientras pasábamos el tiempo bordando, actividad a la que se dedican las mujeres iskonawa en su tiempo libre y como parte de sus actividades como artesanas, pregunté por una de las canciones de *la fiesta de toma de chicha de maíz* y, fue Rosita, una de las hermanas de la señora Luzmaritha, quien me contestó cantando e, inmediatamente después, le preguntó a su hermana por su cuaderno en donde estaban las canciones iskonawa. Cuando me mostraron su cuaderno pude ver que este había sido usado en una serie de talleres en los que les enseñaban el alfabeto y algunas palabras iskonawa, a los iskonawa. Me contaron que eso lo habían elaborado durante el proceso de creación del alfabeto iskonawa y que varios de ellos tenían ese cuaderno. Además, en ese cuaderno había otras canciones de fiesta, según me contaron, dedicadas a un mono y a un sapo, como también había una historia del ave paucar. La recopilación de estos se encuentra publicada en el libro "Tradición oral iskonawa"¹², como uno de los resultados del proyecto de "Documentación y revitalización del iskonawa en el Perú".

El uso y el cuidado que hay sobre este cuaderno da cuenta no solo de la influencia de los proyectos respecto al conocimiento de la lengua y aspectos relacionados a sus antepasados, sino que también pone de manifiesto una de las formas en las que se transmite la memoria colectiva de los iskonawa en la actualidad y de qué manera esta se conserva. Como diría Pollack (1989), esta memoria reproduce discursos que se estructuran en base a los intereses de un grupo, por lo que es necesario tener en cuenta los procesos y los actores que forman parte de la selección de memorias. En este caso, si bien algunos aspectos surgen en función de influencias externas, como algunos de los proyectos de los cuales han participado, habría que pensar también en que lo registrado en los cuadernos pertenece, en primer lugar, a aquellas memorias que se compartieron de manera clandestina, en lengua iskonawa y en sus hogares y, en segundo lugar, que estas memorias salieron de este plano silencioso para ser ahora parte de un conjunto de memorias compartidas y que pueden continuar transmitiéndose al revisar y recordar lo aprendido y escrito en el cuaderno.

¹² Ver: Mazzotti, Zariquiey y Rodríguez Alzza (2018). Tradición oral iskonawa

Una situación similar ocurrió durante la construcción del *ako*, ya que también fue posible observar otra forma en la que se han transmitido los saberes de los iskonawa en Callería. Habíamos conversado con el señor Elías para construir un *ako* y aprender sobre este procedimiento. Para comenzar, él estuvo algunos días preparando las herramientas que iba a necesitar, un hacha y un machete afilado. Una vez que lo tuvo listo se dirigió hacia el monte para buscar el tronco que le serviría para hacer el tambor de madera y así comenzar a darle la forma que necesita. Estuvo durante varias horas haciendo ese trabajo, turnándose con uno de sus hijos, quien lleva su mismo nombre. Ambos se encargaron de la elaboración del tambor de madera, sin embargo, quien se encargó de pintar los diseños fue su hija Rosita, acompañada de las miradas curiosas de sus primos de su edad. Este compartir generó que se agrupen no solo las niñas, sino que sus padres, sus hermanos y su abuela se acerquen a hablar sobre el tema.



Imagen 3. Proceso de construcción del *ako* por Elías Rodríguez (Fuente: Archivo personal)

En el caso de la familia del señor Elías, podemos observar de qué manera la transmisión de conocimientos se ha producido intergeneracionalmente, pero también de manera clandestina. Él y sus hijos, conocen sobre *la fiesta de toma de chicha de maíz* a partir de las historias de sus padres y abuelos, compartidas a lo largo de su vida. Hace algún tiempo falleció Tamo Nawa, el padre de Elías, uno de los ancianos iskonawa que fue parte del proceso de contacto junto a su familia. Cuando Elías me explicaba sobre diversos aspectos de la fiesta de los iskonawa, siempre hacía hincapié en que, cuando él era niño, aprendió a construir un *ako*, a hacer collares, y a preparar comida y medicina junto a su padre, quien hacía y sabía cómo vivían los iskonawa antiguos. Asimismo, una de las hijas del señor Elías mencionó también a su abuelo cuando le pregunté por las canciones de *la fiesta de toma de chicha de maíz*. Luzmaritha recuerda que cuando era niña y vivía en la comunidad de Chachibai, su abuelo le cantaba antes de dormir y le contaba sobre su vida en el bosque junto a su familia, pero menciona también que ella ya no recuerda porque era muy pequeña y porque a medida que crecía los espacios en los que se relacionaba le demandaban aprender sobre las costumbres shipibas.

Del mismo modo, ocurre en el caso del señor Germán, quien siempre me comentaba que él sabía poco de los iskonawa. Sin embargo, me contaba también que gracias a que cuando niño pudo escuchar las historias de su familia (la que hoy en día reside en Chachibai) y gracias a que su mamá siempre fue muy buscada por sus conocimientos sobre la vida de los antiguos iskonawa, que él ha aprendido de su vida y de su lengua con el paso del tiempo. Estos modos de aprender podríamos entenderlos como una forma clandestina de transmitir las memorias, la cual podemos observar en tanto esta se comunica en espacios privados, en cantos e historias en lengua iskonawa compartidas a lo largo de su vida.

Finalmente, una circunstancia importante de mencionar respecto a la transmisión de conocimientos entre los iskonawa es que, teniendo en cuenta que con el paso del tiempo las familias han crecido y se han integrado personas que se identifican como shipibos, en ellos también se manifiesta el aprendizaje sobre saberes iskonawa que hoy comparten. Recuerdo que mientras conversaba con el señor Elías sobre la cerámica iskonawa, él volteó a consultarle a su esposa Dalia sobre algo que no recordaba, ante

mi sorpresa y mis risas, me contesta que “ella ha aprendido, ella sabe más que yo”, mientras ella se ríe y le contesta en shipibo la respuesta a su pregunta. La señora Dalia es de una familia shipiba, sin embargo, al unirse con Elías, ella estableció una relación muy estrecha con la señora Rosa, la madre de Elías. De los ancianos iskonawa, ella es la última que ha fallecido y, durante su vida, compartió muchas actividades con la señora Dalia, siendo tal vez ese el espacio de compartir saberes de los iskonawa con ella.

Esta forma de compartir, de reducir las barreras entre lo que es iskonawa y shipibo, para tener un espacio dentro de lo cotidiano para hablar sobre los saberes, las costumbres y las practicas cotidianas de los iskonawa da cuenta de lo que mencionan Pollack (1989) y Rodríguez Alzza (2017) respecto a cómo es que en la clandestinidad se transmiten los conocimientos y memorias no hegemónicas y como la lengua forma parte de este grupo de memorias, respectivamente. Entre las familias iskonawa, al vivir en una comunidad shipiba, se encontraban principalmente con espacios en los que su lengua y sus costumbres no eran aceptadas, de modo que había que aprender shipibo para comunicarse y coexistir junto a ellos. Sin embargo, en los espacios domésticos, sí existen espacios para compartir sobre algunos aspectos sobre la vida de los iskonawa. Estos espacios evidencian que la memoria se resiste al olvido en los espacios privados, de modo que evitan conflictos con el grupo dominante (Pollak, 1989, p.3), en este caso, el shipibo. Es así, que estos conocimientos han sido trasmitidos y trasladados hasta llegar a la ciudad, manifestándose también en las familias iskonawa que allí viven, como se explicara a continuación.

3.1.3. Los iskonawa en la ciudad

Entendiendo que la CN Callería podría ser considerada como el lugar de encuentro intermedio entre los otros antepasados y los otros que vienen de afuera, el lugar en el que se manifiestan nuevos espacios de encuentro entre los iskonawa y los otros, sería la ciudad, la cual podemos entender como el punto de encuentro en el que se pone en práctica el iskonawa de diferentes y nuevas formas.

Las memorias de *la fiesta de toma de chicha de maíz* se manifiestan también en las personas que viven entre los distritos de Pucallpa y Yarinacocha. Por ejemplo, en la ciudad vive el señor Germán junto a su esposa Edith, quien es shipiba, y su hijo Dili, con quienes pude conversar sobre algunos aspectos de la fiesta de los iskonawa, ya que sus padres, Nelita y Pablo, estaban quedándose en su casa por esos días. Al preguntar por el *oma* y la fiesta por primera vez, fue la señora Edith quien me respondió contándome que ya hace tiempo que no preparaban, que la abuela (la señora Nelita) ya está muy cansada para hacerlo, pero que a ella le han contado y lo podría preparar. Es así, que acordamos prepararlo durante los siguientes días, mientras que me explicaba que para prepararlo debía hacer hervir el maíz y luego dejarlo tapado reposando durante algunas horas antes de tomarlo mezclado con azúcar, para que tenga mejor sabor.

La señora Edith nació en Callería, ella conoció a muchos de los iskonawa que llegaron a esta comunidad después del contacto y, además, observó también algunas de las costumbres de los iskonawa, como ocurre con la bebida de maíz. Después de prepararlo y compartirlo en presencia de la señora Nelita, pudimos conversar al respecto. Mientras que, por un lado, la señora Edith, quien es shipiba, me contaba que así era la chicha de maíz y que ella había visto cómo preparaba la mamá de su esposo; por otro lado, la señora Nelita, quien es una de las personas iskonawa que fue parte del grupo que fue contactado, me contaba que antes los iskonawa preparaban diferente, y que lo que habíamos preparado era *champeh*, una bebida de maíz de sabor dulce, que se preparaba cotidianamente entre los iskonawa.

Como podemos ver en el párrafo anterior, este es un ejemplo de cómo el paso del tiempo, ha generado diversas percepciones y, en algunos casos, poca claridad sobre algunas cuestiones de este ritual, como ocurre con el *oma*, y que se manifiestan en los saberes compartidos entre las familias iskonawa. Sin embargo, esta transmisión de conocimientos entre las familias es también un punto de encuentro entre los shipibos y los iskonawa.

Por otro lado, actualmente los iskonawa mantienen una relación con el Estado que los lleva también hacia la ciudad. En primer lugar, esta relación cumple una función de atención en la medida que el Estado se ocupa de los programas sociales como

Pensión 65 en el que participan los ancianos iskonawa y a su vez, en procesos como la oficialización del alfabeto iskonawa; en segundo lugar, producto del emprendimiento de las mujeres artesanas del pueblo iskonawa, surge una nueva relación en la que ellas establecen una comunicación con distintas instituciones estatales con la finalidad de posicionar su trabajo y conseguir espacios en los que puedan vender sus productos debido a que en Callería esta se ve limitada por el poco flujo turístico ante la presencia de tantas artesanas iskonawa y shipibo con diversidad de productos que ofrecer.

Es así que para las artesanas iskonawa que viven en Callería es difícil encontrar un espacio para que los visitantes adquieran sus productos debido a que se evitan dificultades con las artesanas shipibas que trabajan allí. Sin embargo, en la ciudad es distinto, ya que el conocimiento hegemónico no es shipibo, por lo que encuentran nuevos actores con los que sus saberes sobre el iskonawa interactúan en nuevos espacios de mercado. Es así que, en este proceso de aproximarse a los espacios de venta de artesanía, considero que se ha redescubierto la importancia, no solo de conocer, sino también de compartir algunos de los saberes de sus ancestros ya que no bastaría solo con ofrecer el producto, sino que el discurso con el que se acompaña esta presentación es también parte de lo que necesitan para posicionarse en los espacios de venta.

Si bien es cierto que en estos espacios no se habla específicamente de *la fiesta de toma de chicha de maíz*, se tienen en cuenta algunos de los elementos que la conforman. Por ejemplo, para la venta se elaboran collares con algodón y conchas del río, como los que utilizaban los iskonawa; además, al conversar sobre qué productos podrían elaborarse para vender, se menciona la posibilidad hacer pequeños tambores de madera, como el *ako* que se utilizaba en la fiesta, a modo de llaveros. De esta manera, podemos ver cómo el recordar en este espacio hace que se reinventen los usos de los elementos asociados a la *fiesta de toma de chicha de maíz*. Si bien este ritual ya no se performa en la actualidad, como menciona Calavia (2013), es necesario cuestionar las estructuras que se presupone contienen los rituales para considerar que estos pueden reinventarse y que, estas transformaciones, son las que otorgan sentido a la acción ritual. El uso “nuevo” que se les da hoy en día a los elementos asociados al ritual de toma de *oma* de los iskonawa es un cambio normal en el que se reinventa el ritual para darle un

nuevo sentido, es decir, se performan las memorias sobre esta fiesta en las experiencias actuales de los iskonawa.

Por esta razón, con la finalidad de comprender las transformaciones generadas a partir de la experiencia de los iskonawa, en la siguiente sección se explicará, a partir de las memorias compartidas por los iskonawa, en qué consiste *la fiesta de toma de chicha de maíz* y cuáles son los elementos que forman parte de este ritual.

3.2. *La fiesta de toma de chicha de maíz*

Al inicio de este capítulo, mencionábamos que los recuerdos de *la fiesta de toma de chicha de maíz* se encuentran en constante transformación como consecuencia de la historia de contacto y de las experiencias de los iskonawa, lo cual se explicó en la relación espacio-memoria establecida a partir de las experiencias de las familias iskonawa en la sección anterior. Para comprender mejor este ritual y su eficacia, basándome en las conversaciones sobre los recuerdos de *la fiesta de toma de chicha de maíz* con los ancianos iskonawa y algunos de sus hijos, en esta sección describiré los elementos que conforman la organización y preparación para que se realice el ritual de toma de *oma* y demás elementos asociados a esta fiesta como los alimentos, la vestimenta, la cerámica y otros insumos.

La fiesta de toma de chicha de maíz es un ritual que se realizaba cuando los iskonawa vivían cerca de las cabeceras de los ríos Utuquinía y Abujao, cerca de la frontera de Perú y Brasil, territorios que hoy forman parte de la Reserva Indígena Isconahua; y también posteriormente, durante algún tiempo después del contacto. Una de las finalidades de este ritual era propiciar el encuentro entre los grupos cercanos dentro de los cuales se mencionan a los *poyabakebo* y a los *awabakebo* como otros grupos con los que compartían en el territorio en que vivían. Este encuentro sería para compartir una bebida fermentada a base de maíz y así generar vínculos y uniones entre ellos.

El resultado de consumir en conjunto la bebida fermentada de maíz, la cual se relaciona con la fortaleza en el cuerpo que produce su ingesta en las personas, estaría asociado al compartir en un espacio en el que se reconocen como el mismo grupo social. Esta situación se concretaría como consecuencia de los efectos y de las transformaciones en el cuerpo que produce el consumo de *oma*. Considerando que la corporalidad es una experiencia que da soporte a la identidad y a los roles sociales y que, además, es un medio para articular significaciones sociales y cosmológicas, el cuerpo es una matriz de símbolos y objeto de pensamientos (Seeger et al., 1987, p.11). De este modo, podemos afirmar que no se trata solo del efecto del *oma* causado en el cuerpo, sino que su ingesta, es decir, el ingreso al cuerpo de la bebida fermentada, incluso antes de sentir sus efectos, tendría un papel relevante también. Esta situación, se manifiesta en la media que su consumo propicia un espacio de unión colectiva ya que, entre los pueblos amerindios, la construcción y el tratamiento del cuerpo están vinculados a nivel del cuerpo social producido a partir del ritual y de las significaciones cosmológicas que trae consigo, generando así articulación y la cohesión grupal.

Por otro lado, como menciona Severi (2002), los rituales se performan de diversas maneras para probar su eficacia, más no necesariamente están sujetos a cuestiones supernaturales. En este caso, se hace referencia tanto al espíritu de la bebida que da fortaleza al cuerpo, que podemos interpretar como “al grupo de personas”, y también se expresa el efecto grupal a través de la sensación de “cuerpo bonito” y de la ebriedad bajo la cual se comparte, generando así una nueva cohesión grupal a partir del espacio ritual. Esta situación, la veremos también en los cantos *rewinki*, característicos de este ritual, en las secciones posteriores. Es por estas razones que debemos detenernos a profundizar un poco más respecto al impacto que genera la performance del *rewinki* en las relaciones de los participantes a partir del consumo de la chicha de maíz. Víctor Turner (1988) describe una situación particular al momento de explicar los rituales. Se trata de un momento en el que se conforma un grupo homogéneo que de manera voluntaria sale de su status previo con un objetivo específico, para luego regresar o cambiar su posición, al cual denomina “communitas” (p.104). En el caso del *rewinki* de los iskonawa, es posible distinguir este cambio de posición a nivel social entre los participantes del ritual iskonawa. La situación que homogeneizaría al grupo sería la

ingesta del *oma* ya que produciría, a pesar de que no hemos identificado un cambio de status tal cual, transformaciones en el cuerpo en tanto esta bebida sería un elemento de la corporalidad de los iskonawa que se traduce en la fortaleza que brinda de manera física y espiritual. Idea que retomaremos en las siguientes secciones.

Al igual que el Ani Xeati¹³, ritual shipibo que contenía la ablación de clítoris, el corte de cabello y el flechado de animales; las masateadas yaminawa¹⁴ e incluso el Mundialito shipibo¹⁵ que se realiza anualmente en Ucayali entre diversos pueblos indígenas, *la fiesta de toma de chicha de maíz* sería un evento que tendría, entre sus intenciones, congregarse a muchas personas a que participen del espacio. En el caso del ritual iskonawa, además de compartir los efectos de la bebida fermentada de maíz a nivel corporal y espiritual con los invitados, este ritual habría sido un espacio de interacción y de creación de uniones entre grupos vecinos.

Para entenderlo mejor, en las siguientes secciones, a partir de los recuerdos de los iskonawa que participaron en esta investigación, se presentará una división de los momentos del ritual y, a partir de esta, se describirán las actividades, los objetos y las razones asociadas a la realización de este ritual.

3.2.1. La preparación para la *fiesta de toma de chicha de maíz*

Un primer momento de la realización de la fiesta de los iskonawa consiste en la preparación y la elaboración de los elementos a utilizar durante el ritual. *La fiesta de toma de chicha de maíz* se realizaba durante la temporada de sol, cuando han cesado las lluvias y el río ha bajado su nivel. Esto se debe a que el cambio de estación es la época de cosecha del maíz y porque, como mencione anteriormente, se requiere del calor para que la chicha de maíz fermente. Según la información compartida, esta sería la única

¹³ El Ani Xeati es una celebración ancestral shipibo-konibo en el que se realizaban diversos ritos. Ver: Ruiz 2016

¹⁴ Las masateadas yaminawa son espacios de compartir que se configuran a partir del consumo de masato, bebida fermentada de yuca. Ver: Pérez Gil 2013

¹⁵ El Mundialito shipibo es un campeonato de fútbol interétnico en el que se congrega población indígena de diversas comunidades. Clase de Temas en Antropología Amazónica, comentarios de Oscar Espinosa y Eduardo Ruiz.

ocasión en la que los iskonawa toman esta bebida de maíz fermentado conocida como *oma*; durante su día a día, se preparaba otra bebida de maíz llamada *champeh*, que se caracterizaba por ser más dulce.

Como me cuenta la señora Nelita, a este ritual se le conoce también como *waka paen* (*waka* = agua, *paen* = fermentado) y que, al ser el *oma* considerado como una bebida que da fuerza, este momento del año era muy esperado para hacer la fiesta junto con sus familiares y vecinos. Aquellos grupos que vivían en lugares cercanos a la zona en la que se encontraban los iskonawa y que lograban escuchar el tambor de madera que resonaba entre los bosques a modo de llamado (lo cual que se manifiesta también en las canciones y será explicado más adelante), eran bienvenidos a compartir esta bebida ritual y sus efectos.

Para realizar este ritual, era necesario contar con la aprobación del líder del grupo, el curaca, pero también con la de todos los demás. Es así, que antes de hacer el llamado con el *ako* para que sea oído por los invitados y comenzar con la preparación de la chicha de maíz, los iskonawa decidían entre ellos que ya era el momento oportuno para cosechar el maíz y realizar la fiesta.

Del mismo modo, como parte de la organización del ritual, era necesario prever la comida que se compartiría entre todos los asistentes antes de empezar y al terminar la fiesta. Si bien nunca hacía falta la comida, el ritual comenzaba casi en ayunas, el único alimento que consumían antes de tomar la chicha de maíz es un sapo hualo asado o en *patarashca*¹⁶. Esto se debe a que era necesario que “el cuerpo este limpio”, como dijo Wini Kera, para que pueda llenarse de la fortaleza que la bebida le transmite al cuerpo. Este sapo era muy sencillo de encontrar en esa región, porque croaba muy fuerte, de modo que no suponía mayor preparación. Asimismo, este alimento era muy apreciado por los ancianos iskonawa, a quienes les gustaba preparar carne asada como el “*konin ewan* ‘anguila’ (*Electrophorus electricus*) y *choran* ‘sapo hualo’ (*Leptodactylus pentadactylus*) en *patarashca*” (Rodríguez Alzza, 2017, p.140). Posteriormente, no se consumía ningún alimento durante la toma de *oma* sino hasta finalizada la fiesta, es decir,

¹⁶ Preparación que consiste en envolver la carne en hojas grandes y luego cocinarla sobre leña o carbón.

cuando se ha consumido por completo la chicha de maíz. Para esto, lo usual era buscar motelo (*Chelonoidis denticulata*), una especie de tortuga, y prepararla al fuego.

El consumo de estos alimentos nos llama la atención porque, al reflexionar respecto a lo que tienen en común, tanto la carne de anguila, de tortuga y de sapo tienen la característica de ser carnes duras, cuestión que podría guardar relación con la fortaleza asociada al ritual producida a partir de la ingesta de alimentos, tal como ocurre con la chicha de maíz respecto a la fortaleza que esta otorga al grupo como parte del ritual. En este sentido, si bien muchas veces a la corporalidad no se le otorga un rol social, es necesario tener en cuenta que el cuerpo constituye una “matriz de símbolos” y es, a su vez, un objeto de pensamiento para comprender las sociedades indígenas. Tal como lo mencionan Seeger et al. (1987), la fabricación, decoración transformación y destrucción de los cuerpos son temas relevantes para la mitología, la vida ceremonial y la organización social, siendo de gran importancia la fisiología de los fluidos corporales y de los procesos de comunicación del cuerpo con el mundo, tales como la alimentación, sexualidad y el habla, para las sociedades de Sudamérica (p.11). En el caso de *la fiesta de toma de chicha de maíz* de los iskonawa, tal como veremos en las siguientes secciones, la bebida de maíz es un elemento fundamental en tanto es un elemento recordado con anhelo y sus efectos son mencionados en las canciones asociadas al ritual.

3.2.1.1. La preparación del *oma*

Uno de los objetivos de este ritual es la bebida en torno a la cual se canta y se celebra, de modo que una vez tomada la decisión de realizar la fiesta y de convocar a los invitados, se procedía a preparar la chicha de maíz. Esta preparación de maíz fermentado demanda de varios días y de varios momentos para su elaboración. El maíz utilizado para la elaboración de la chicha provenía de las chacras en las que los iskonawa sembraban sus cultivos cuando vivían en el monte. Estas normalmente se ubicaban en territorios aledaños a la maloca principal donde se asentaban en ese momento, de modo que era necesario ir hacia estas chacras en la época de cosecha del maíz, es decir,

durante la temporada de sol, para obtener el maíz amarillo que utilizaban para la elaboración del *oma*.

Para dar inicio a la preparación, era necesario ayunar y contar con un periodo aproximado de una semana en la que se hace retoñar el maíz, para luego hervirlo y dejarlo fermentar durante tres o cuatro días. A continuación, a partir de la experiencia de Wini Kera, y de algunas precisiones de su esposa Nawa Nika y del señor Elías, explicaré paso a paso la preparación del *oma*.

El primer paso, una vez cosechado el maíz, consistía en colocarlo dentro de una pequeña quebrada, bajo el agua, por un periodo de cuatro días aproximadamente con la finalidad de que este retoñe, es decir, que al permanecer en el agua se abra y crezca un pequeño tallo. Una vez visibles los brotes de las semillas del maíz, este era recogido para ser colocado dentro de una tinaja llamada *waspa*, en las que procederían a rallarlo. Para esto, se utilizaba la corteza de un árbol llamado pona y conocido como *niste* en shipibo, a modo de rallador. Se utilizaba la corteza de este árbol particular debido a que posee espinas y es bastante puntiagudo.

Una vez que las tinajas están llenas del maíz rallado, era necesario pasar el maíz por un cernidor, llamado *toati* en iskonawa, para evitar que trozos grandes u otros elementos diferentes se mezclen. Hecho esto, era necesario moler el maíz, para lo cual se utilizaba una aleta, *haho* en iskonawa, de un árbol llamado zapote y una piedra, similar a lo que hoy conocemos como un mortero y un pilón. Al terminar de molerlo, se añadía agua a las tinajas para “chapear” el maíz, es decir, para amasarlo con las manos hasta que adquiriera consistencia. Al terminar, se volvía a cernir.

Finalmente, esta mezcla debía ser hervida en el fogón para luego ser trasladada a unas tinajas llamadas *tempo*. En estas, se dejaba fermentar la chicha de maíz por aproximadamente dos o tres días, cubriendo las vasijas con hojas de plátano. Antes de cubrirlas, se colocaba una capa de maíz rallado encima con la finalidad de que con el paso de los días que se necesitan para que la bebida fermente, aparezcan los gusanos de maíz que comerían después los iskonawa. Cabe señalar, que estas tinajas en las que se deja fermentar el maíz, se caracterizaban por tener la forma de los senos de una

mujer, cuestión que tal vez podría indicarnos alguna relación entre los rasgos femeninos y el proceso de preparación y fermentación de la bebida.

Asimismo, es importante mencionar que a lo largo de este proceso de elaboración del *oma*, si bien los hombres son parte de la cosecha del maíz, son las mujeres quienes se encargan de la preparación de la bebida fermentada. Esta situación, se manifiesta también en algunos cantos de este ritual que, como veremos más adelante, hacen referencia a las madres o las mujeres que se encargan de la elaboración de la bebida fermentada por la que se celebra el ritual. Esta separación de funciones, podría dar cuenta de la complementariedad del trabajo entre mujeres y hombres para elaborar esta bebida y su participación en el ritual.

3.2.1.2. La cerámica iskonawa

Al describir la preparación del *oma*, hemos mencionado algunas piezas de la cerámica que utilizaban los iskonawa, ya sea para colocar el maíz rallado, dejarlo fermentar o tomarlo. Estas eran elaboradas por las mujeres en función de la necesidad que tenían, no únicamente para este ritual. La cerámica de los iskonawa tiene diversas formas y, normalmente, era de color claro ya que se utilizaba la ceniza de un árbol para alterar un poco el color natural de la arcilla, que era obtenida de zonas un poco más alejadas, próximas a la orilla del río.

Para elaborarla, se juntaba barro que encontraban en el lugar donde vivían y se mezclaba con la ceniza de tamamuri (*Brosimum guianense*), árbol que encontraban en el monte, y de apacharama (*Hirtella sp.*), para extraer su corteza (Rodríguez Alzza, 2020, pp.35). Esta combinación era importante ya que además de aportar color a las piezas de cerámica, les daba consistencia. Una vez hecha la mezcla, a esta le daban forma y tamaño con sus manos, para luego dejarla secar al sol durante varias horas. Antes de esto, a algunas de las cerámicas se les hacía un adorno con las uñas en la parte interior o exterior del contorno. Asimismo, según describe Rodríguez Alzza (2020), mediante un proceso llamado *kentsa kentsa aki*, otra forma de decorar las vasijas se realizaba mediante la técnica de listón mellado, proceso que consistía en adherir listón hecho de

barro en el contorno de los artefactos para luego, presionando con el dedo sobre este, realizar unas aplicaciones. Terminado este proceso, era muy importante que durante los días que tardaban en secar los objetos, la mujer que había modelado el barro dietara, es decir, se mantenga en reposo debido a que podía provocar que la cerámica se rajara o se rompiera pronto (pp.35-36).

Finalmente, una vez que los objetos secaron, con el copal (resina) de un árbol grande, se pintaba el interior de cada vasija, a modo de barniz, para posteriormente quemarla. Este procedimiento de elaboración de cerámica es definido técnicamente como “modelamiento por enrollamiento espiralado” y, en el caso de los iskonawa, se pudo identificar que se realizaba por presión manual y que la superficie interna y externa era alisada y tenía marcadas estrías paralelas (Carranza J., Oré, J. y Villacorta, J., 2016, p.74), lo cual coincide con la descripción brindada por los iskonawa líneas arriba. Asimismo, respecto a la quema de las cerámicas, esta fue identificada como de cocción oxidante incompleta, a través de lo cual identifican que la arcilla fue ahumada en parte, sin oxidarse completamente (Carranza et al., 2016, p.74).

Los hallazgos de la cerámica iskonawa¹⁷ fueron presentados a dos de los ancianos, Nawa Nika y Wini Kera, quienes compartieron que la enseñanza y manufactura de las vasijas era una actividad femenina que se realizaba mezclando arcilla, agua y una corteza de árbol carbonizada. Sobre el modelado de la vasija se realizaba con ayuda de una semilla de forma redondeada, para luego ser horneadas. La producción de estas era realizada en cada aldea mientras lo ocupaban. Del mismo modo, ellos describieron que había vasijas para bebidas, cuencos para alimentos, ollas para cocción y cántaros de diversos tamaños para almacenar o transportar líquidos. Explicaron también la presencia de vasijas grandes, que debían ser cargadas entre dos personas y que eran utilizadas para la elaboración de chicha en las festividades. Sobre estas mencionan además que tenían rasgos antropomorfos debido a que a tenían pezones como parte de su ornamentación (Carranza et al., 2016, p.76). Estos hallazgos son de nuestro interés, ya que se refieren a los distintos tipos de vasijas y a sus usos, haciendo una referencia al

¹⁷ En el año 2005 se recuperaron una serie de vasijas de cerámica iskonawa de uno de sus asentamientos del Alto Utuquinía. Estos hallazgos son explicados en el artículo “Una colección de cerámica Isconahua procedente del Alto Utuquinía. Ucayali Central- Perú”. Ver: Carranza et al. 2016.

ritual que describimos en esta investigación. De este modo, teniendo en cuenta las características y la utilidad de cada tipo de cerámica mencionada anteriormente, describiré algunas de las vasijas que se recordaron como parte de la preparación del *oma* y de la *fiesta de toma de chicha de maíz*.

- *Washpa*: Esta vasija mide 20 cm de alto, aproximadamente, y se utilizaba como envase para cernir el maíz. En el artículo de Carranza, el autor la describe como una “olla pequeña” (Carranza et al., 2016, p.73) y, si bien en la imagen no se observa, los iskonawa señalan que esta lleva un diseño realizado con las uñas que se coloca en la parte de arriba. Sin embargo, esta olla también es descrita como de tamaño grande, utilizada para cocinar carne, que contaba con una tapa llamada *sapa* “plato” y que era decorada con un listón mellado alrededor de la boca (Rodríguez Alzza, 2020, p.38).



Imagen 4. Cerámica iskonawa *Waspá* (Fuente: Carranza et al., 2016)

- *Rotento*: Significa “garganta de coto” (*ro*: coto, *tento*: garganta) y recibe este nombre por su forma. Es de tamaño grande, aproximadamente de 40 cm de alto (Carranza et al., 2016, p.61), o del largo de un brazo, como me explicaron los iskonawa, y era usado para guardar y transportar agua. Una de sus características distintivas es que, a diferencia de las otras tinajas, tiene un extremo que los iskonawa relacionan con la forma de la garganta del coto y que, además, esta vasija termina en punta y, para apoyarla, es necesario cavar un hueco en la tierra para que encaje. También lleva diseño al contorno, como el *washpa*.



Imagen 5. Cerámica iskoanwa *Rotento* (Fuente: Carranza et al., 2016).

- *Choma*: Esta cerámica es de tamaño pequeño, similar a un pequeño plato. Es descrita como un cuenco (vasija cerrada, de base plana) con decoraciones en forma de V en el borde (Carranza et al., 2016, p.73). Era utilizada para consumir líquidos, entre ellos, la chicha de maíz fermentada. Al igual que las otras cerámicas, también se señala que lleva decoraciones.



Imagen 6. Cerámica iskonawa *Choma* (Fuente: Carranza et al., 2016)

- *Tempo*: Esta es la tinaja de mayor tamaño, mide aproximadamente 40 cm de alto y es descrita como una olla de tamaño grande que, al igual que otras cerámicas clasificadas como ollas, evita la total exposición del contenido al exterior y una fácil manipulación en el interior (Carranza et al., 2016, p.73). Según me explicó el señor Germán luego de conversar con su padre, Wini Kera, esta cerámica se caracteriza por tener la forma de los senos de una mujer y es utilizada para dejar fermentar la chicha de maíz.



Imagen 7. Cerámica iskonawa *Tempo* (Fuente: Carranza et al., 2016)

Además de estas cerámicas asociadas al *rewinki* de los iskonawa, también se ha identificado la vasija *keti*, siendo esta una olla de tamaño grande que era utilizada para cocinar o almacenar líquidos. Por ejemplo, la chicha de maíz era almacenada en esta vasija durante las festividades (Rodríguez Alza, 2020, p.38).

3.2.2. La llegada de los invitados y el inicio de la fiesta

Una vez acordada la realización de la fiesta mediante una reunión entre todos los iskonawa, una vez que se ha cosechado el maíz y se tienen listos los insumos y la disposición para recibir a los invitados, se decidía convocarlos a asistir a su comunidad. Para hacer esto, se utilizaba el tambor de madera llamado *ako* y, con un ritmo distintivo, funcionaba, “como un parlante en medio de la selva”, como mencionó el señor Elías. Este tambor, se elabora con la madera de un árbol llamado *ishpingo*, reconocido entre los iskonawa como un árbol de olor fuerte y que resuena mucho. Para su construcción,

es necesario que haya mucho sol y, con ayuda de otras cortezas filudas de árboles caídos en el monte, se le da la forma de una canoa. Sobre el *ako*, Bernd Brabec y Pérez Casapía (2006) describen que se trata de un instrumento musical que se fabricaba de un tronco de madera dura de aproximadamente de 1.20 cm de largo, con una cavidad en el interior del tronco para hacerlo hueco y que, para su elaboración era necesario llevar una dieta estricta a partir de cabezas de panguana y perdiz ya que, caso contrario, el instrumento no tendría fuerza (p.4).

Debido a que el sonido del *ako* funcionaba a modo de aviso, este tiene una forma particular de ser tocado. Se utilizaban dos palos de madera y se tocaba lo que sería la parte de atrás de la canoa. Por esta razón, esto era realizado solo por un experto, normalmente hombre, quien tenía esta función. El conocimiento sobre este ritmo particular y su construcción era transmitido generacionalmente, de padres a hijos que heredaban esta responsabilidad. Para aprender a tocar este instrumento, los tocadores entrenaban matando a una serpiente llamada shushupe, caracterizada por ser venenosa, le cortaban la cola y, con ella, se golpeaban la mano rápidamente, mientras aún se movía (Brabec, 2006, p.4).



Imagen 8. *Ako* elaborado por Elías Rodríguez (Fuente: Archivo personal)

Como se observa en la imagen, al *ako*, en la parte del medio, se le hace un agujero, el cual permite que el sonido resuene fuerte y alcance más espacio entre la selva. Esta necesidad de tener un sonido de largo alcance se debe a que las comunidades de *poyabakebo* y *awabakebo* que vivían en zonas aledañas a los iskonawa debían escucharlos para saber que se realizaría la fiesta. Al preguntar por ellos, la respuesta es que la fiesta se realizaba para su familia y para que los vecinos, y quienes escuchen el sonido del *ako*, puedan asistir a tomar *oma*, ya que esta bebida les daba fuerza. Una vez realizado este llamado, se esperaba unos días, tiempo en el que fermentaba la bebida, para que lleguen los invitados. Asimismo, una vez utilizado, el *ako* se guardaba en la parte superior de las casas y, en caso de moverse, este sería dejado en la zona donde se asentaban, junto a otros elementos como la cerámica.



Imagen 9. Parte interna del *ako* (Fuente: Archivo personal)

Es así, que esta primera parte del ritual da cuenta de lo que se mencionó líneas arriba: La finalidad de este ritual no sería únicamente propiciar el espacio para compartir esta bebida, sino que también es un momento en el que se generan relaciones y crean nuevos vínculos entre estos grupos.

La llegada de los invitados a la comunidad iskonawa genera un espacio de música y de celebración entorno a los beneficios para el cuerpo y para el grupo de consumir

oma. En esta fiesta podemos entender que solo participan los adultos, aunque no queda claro qué circunstancias delimitarían la separación de la niñez con la adultez. Por ejemplo, cuando la señora Nelita comentó su observación del ritual en Utuquinía, cuando era una niña (§ 4.1.1), mencionó que su tía le indicó que ella no podía ver la preparación de la chicha porque si no esta no fermentaría. Sin embargo, es la misma tía quien le hace probar un poco de *oma* para que ella pueda sentir el mareo y absorber la fuerza que esta bebida produce en su cuerpo a partir de la sensación de ebriedad. Esta sería otra evidencia de que la ingesta de esta bebida era un elemento fundamental para el ritual ya que, tal como menciona Severi (2002), la acción ritual no solo se manifiesta a través de cuestiones supernaturales, sino que estas pueden cambiar o ser performadas para probar la efectividad de su poder, tal como habría percibido Nelita cuando de niña consumió un poco de *oma* por iniciativa de su tía. La efectividad del ritual giraría en torno al consumo de chicha de maíz, ya que esta sería un símbolo dominante dentro de la estructura del ritual. Como menciona Víctor Turner (1967), los símbolos dominantes son el medio por el cual se cumpliría la meta del ritual; además, estos son una fuerza positiva en un campo de actividad específico ya que están asociados explícitamente a los propósitos humanos y, son también una entidad dinámica dentro de un contexto de acción adecuado (p.22). La bebida fermentada de maíz brinda fortaleza al cuerpo, pero sus efectos generan también un espacio de compartir entre iguales, lo que sería uno de los fines principales de este ritual.

3.2.3. Los iskonawa en la fiesta

Al ser la *fiesta de toma de chicha de maíz* una celebración especial para todos los asistentes, los iskonawa preparaban vestidos y collares para utilizar como parte del ritual. Tanto mujeres como hombres, utilizando los recursos que se encontraban en zonas cercanas a la región donde vivían, vestían ciertos elementos distintivos.

En primer lugar, los iskonawa preparaban un traje de *hopo*, elaborado con las lianas del árbol que conseguían en zonas altas. Todos eran parte del proceso de recolección y elaboración de las prendas, las cuales consistían en algunas pulseras que se colocaban en los brazos y en las piernas, *ponyanhe* y *ohe*, respectivamente y; en la

cintura, se amarraba una falda o taparrabo, llamado *shineheti*. Esta falda ha sido también denominada como *hanpeinti* (Rodríguez Alzza, 2020, p.46). Además, en el caso de los hombres, ellos vestían de manera cotidiana un hueso de venado atado a su cintura, para proteger sus genitales. Este cinturón peniano es conocido por los iskonawa como *chaho hao* (Rodríguez Alzza, 2020, p.41). Sobre el pecho, todos utilizaban una gran cantidad de collares, *chope*, en el caso de las mujeres y, *nobo*, en el de los hombres. Estos se elaboraban con las conchas que se recogían en la orilla de río (*pao*) y con la piel de carachupa (*haka*), un pequeño mamífero que se podía encontrar en el monte. A las conchas del río se les daba forma triangular o rectangular con ayuda de una piedra filuda, y luego se le hacía un agujero al centro, por el cual pasaba el hilo de algodón que servía para amarrarlas. Estos collares eran muy tupidos, por lo que se requería bastante tiempo para su elaboración. Por otro lado, para elaborar los collares de carachupa, era necesario extraer su piel y elaborar una especie de pequeños rollos que luego se anudaban alrededor del cuello. Este último tipo de collar ha sido denominado como *teweti*, el cual podía ser elaborado también con pedazos de caparazón de de armadillo o dientes de los animales que cazaban (Rodríguez Alzza, 2020, p.41)

En segundo lugar, los hombres iskonawa utilizaban un tocado de plumas llamado *maiti*. Este era elaborado con una madera ligera y flexible, que era sencilla de encontrar, y a la que luego se le ataban las plumas con hilo de algodón. Este era hilado por las mujeres, con una técnica que consistía en colocar un palo a regular distancia para poco a poco ir jalando y mezclando con ceniza, para que no se troce. Este tocado se caracterizaba por llevar plumas del ave paucar (*isko*) a lo largo del contorno y, las plumas más largas del tucán (*hoke*), de colores rojo y amarillo, a los costados. Antes de amarrarlas a la madera, esta se pintaba con achiote.

En tercer lugar, por la ocasión de la fiesta, los iskonawa se colocaban una perforación en la nariz, llamada *rehpi*, que se elaboraba con conchas recogidas en la orilla del río y que era sujetado a sus narices con hilo de algodón. El *rehpi* que utilizaban las mujeres tenía forma similar a un rombo, mientras que el que usaban los hombres, tenía la forma de una canoa con los extremos alargados, de forma similar a un *ako*. Para darle forma a estas las narigueras, se utilizaban piedras filudas.

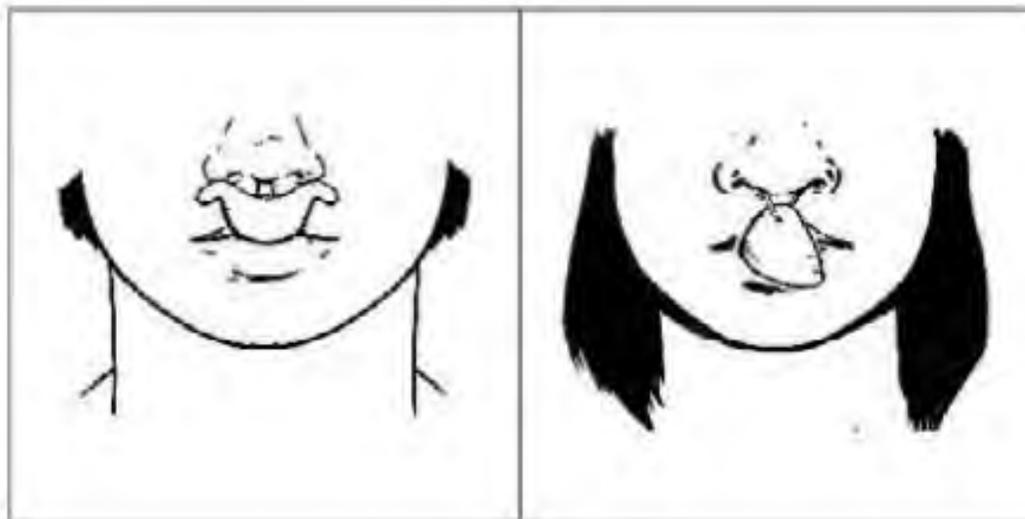


Imagen 10. Nariguera masculina y femenina, respectivamente (Fuente: Rodríguez Alza, 2020, p.43)

Además de la perforación mencionada, los iskonawa, con ayuda de conchas puntiagudas y espinas de árboles, se realizaban un total de cuatro perforaciones adicionales, dos a cada lado de la nariz, las cuales eran realizadas por los ancianos. Según Rodríguez Alza (2020), estas perforaciones, conocidas como *rome*, han sido identificadas como los palillos elaborados a partir del tallo de la planta de tabaco (p.46). Esta se realizaba cuando eran jóvenes y se utilizaban para colocarse plumas en ocasiones como el ritual de toma de *oma*. Finalmente, los iskonawa también vestían diseños pintados sobre sus cuerpos para este ritual. Sobre sus mejillas y frente, trazaban los diseños con achiote (*ete bimi*) y, sobre el resto del cuerpo, se utilizaba huito. Sobre los diseños que los iskonawa realizaban para el ritual, se han identificado dos. El primero, *shiwa*, a partir del nombre de un gusano grande de color negro y cabeza amarilla que tiene diseños en su cuerpo y; el segundo, *hena*, haciendo alusión al fuego (Rodríguez Alza, 2020, p.68).

La preparación de estos elementos rituales da cuenta de que el cuerpo necesita de ciertos elementos y condiciones para prepararse para este ritual. Además de ayunar el día del ritual para preparar su cuerpo de manera interna, la suma de los elementos

mencionados en esta sección sería la forma en la que el grupo, de forma externa y colectiva, se mostraba en las condiciones no solo para consumir *oma*, sino también para recibir los efectos de esta bebida en todo el cuerpo, “desde la punta de los pies”, tal como mencionan en las canciones que presentaremos en el siguiente capítulo. La ingesta de estos alimentos guarda relación con lo escrito sobre los pueblos amerindios en la literatura sobre corporalidad. Estos dan cuenta sobre cómo la construcción del cuerpo es un proceso contante que está relacionado con la manipulación de fluidos y de objetos con los que se mantiene contacto (Pérez Gil, 2003, p.28). En este caso, podemos ver que la construcción de la corporalidad de los iskonawa respecto a esta fiesta, se relaciona con la fortaleza que adquieren a partir de ella. No se trata solo del consumo de *oma*, sino que esta sería una característica compartida entre los alimentos y los objetos vinculados al ritual. Esta característica la encontramos en la carne de textura dura de los animales que consumían y en diversos objetos rituales que eran elaborados con materiales duros y fuertes. Por ejemplo, en la madera de los utensilios para la preparación de la chicha, la madera del tambor *ako* y de las macanas y; finalmente, en las conchas de río utilizadas en los collares y en las narigueras.

En esta misma línea, vemos también que las decoraciones y transformaciones del cuerpo son relevantes para la vida ceremonial de estas poblaciones (Seeger et al., 1987, p.11) y que esta preparación del cuerpo sería parte de la acción ritual en tanto esta implica salir de su cotidianidad y de esta manera separarse de un punto específico de la estructura social para transitar a otro (Turner, 1988, p.102), el cual sería un grupo de gente que, luego del compartir de esta fiesta, tendrían en común la fortaleza recibida por la ingesta del *oma*.

3.2.4. El baile, las macanas y cuando se acaba la bebida

Este ritual consiste en la alegría y el compartir que se produce en torno a la preparación y la toma de chicha de maíz. A esta bebida se le atribuye fortaleza y limpieza del cuerpo, razón por la cual, una vez todos reunidos, se sirve el *oma* en unas pequeñas tinajas conocidas como *choma* y, acompañados de una serie de cantos, comienzan a

bailar. Este danzar se caracteriza por ser constante, las personas entrelazan sus brazos y se genera una ronda en que se expresa poco a poco el efecto de embriaguez de esta bebida.

Además de bailar en rondas, los iskonawa elevaban unas macanas mientras entonaban sus cantos. Estas macanas eran utilizadas solo por los hombres, y se caracterizaban por ser largas y por terminar en punta, con un pequeño fragmento más delgado, casi al centro, que les permitía sujetarlas mejor. Para construirlas, al igual que el *ako*, se utilizaban cortezas de árboles filudos para tallar la madera del ishpingo. Una vez listo, se les pintaba con achiote y se les colocaba unos patrones en la parte del medio, llamado *wino kene*.

Durante los días en los que estuve en Callería, se conversó poco sobre las macanas. No fue sino hasta que se culminó con la construcción del tambor *ako* que surgió la conversación al respecto. Como mencioné anteriormente, la señora Nelita, al ver la elaboración de este tambor, le dijo a su esposo que debería construir cosas de los iskonawa, por esta razón, el señor Pablo construyó una pequeña macana en la que se ven las características mencionadas:



Imagen 11. Macanas elaboradas por *Wini Kera* en los años 2011 y 2018, respectivamente (Fuente: Archivo personal)

Según los iskonawa, utilizar las macanas era sinónimo de fortaleza, la cual se manifestaba a lo largo de la fiesta también a través de los cantos. A lo largo de toda la celebración, se entonan distintos cantos llamados *rewinki*, caracterizados por ser canciones de fiesta. En el siguiente capítulo se profundizará más a respecto.

Cuando Nawa Nika decide comentarme que sí recordaba haber visto a los iskonawa tomar *oma*, relato que menciono en la sección anterior, compartió también algunas cuestiones del ritual que hemos descrito líneas arriba. Sobre la preparación de la fiesta ella menciona que antes de cocinar el *oma* había que preparar la comida para después, así que se buscaba motelo para hacer patarashca. Además, al día siguiente, su tía no desayunó y empezó a preparar el maíz. Primero molió el maíz crecido con una piedra, luego lo chapeó y, para las tres de la tarde ya estaba listo y había que hervirlo solo por un rato. En la mañana lo cernió y luego guardaron el afrecho para que aparezcan los gusanos del maíz que podrían comer después. Cuando se levantaron solo comieron un sapo hualo y, una vez que estuvo fermentada la bebida de maíz, su tía le hizo probar un sorbo, pero ella se mareó, por lo que su tía le bañó y le dio de comer motelo. Mientras ella descansaba, observó cómo las cuatro mujeres que se quedaron, empezaron a tomar *oma* casi en la noche, cuando se ocultaba el sol, estuvieron tomando y cantando "*iki shinaki*" hasta que se acabó, e hicieron lo mismo que su tía le indicó cuando se mareó, se bañaron y comieron motelo al terminar.

Al igual que ocurre en el relato en mención, *la fiesta de toma de chicha de maíz* no acababa sino hasta que se ha terminado toda la bebida. Esta situación es similar en otro pueblo pano. Cuando se celebran las masateadas yaminawa, estas se caracterizan por la toma de masato entre las familias durante varios días, el cual es elaborado en grandes cantidades por las madres y sus hijas, ya que "sin masato no hay fiesta, y de hecho esta solo termina cuando se acaba la bebida" (Pérez Gil, 2013, p.270). Sin embargo, llama la atención la diferencia respecto a la duración de las celebraciones. En el caso de las masateadas yaminawa, estas son conocidas por tener una duración de varios días mientras que, en el caso de este ritual iskonawa, todo parece indicar que sería por un periodo de tiempo más breve.

Asimismo, respecto a las similitudes de este ritual con otros pueblos pano, llama también la atención que, al igual que en el caso del ritual de pubertad del pueblo indígena tikuna¹⁸, en el que al finalizar arrojaban todos los objetos rituales al río, los insumos elaborados para *la fiesta de toma de chicha de maíz*, tales como el *ako* y las cerámicas, no eran necesariamente conservados hasta el siguiente momento ritual. Al ser los iskonawa un grupo indígena que se encontraba en constante movilidad, estos elementos se quedaban en los asentamientos, de modo que podemos intuir que el valor ritual asociado a estos sería durante la duración del mismo.

Cuando concluye *la fiesta de toma de chicha de maíz*, se levantaban todas las tinajas, y entre cantos y risas se señalaba que ya no había más para tomar. El *oma* empezaba a tomarse por la tarde, de modo que este se terminaba tal vez al siguiente día, momento en el que las personas retornan a sus hogares. Antes de partir, era necesario un último paso para contrarrestar los efectos de la bebida. Las personas que aún permanecían en pie, debían bañarse y comer la mitaya a base de motelo u otro alimento preparado anteriormente para que se termine el mareo causado por el *oma*.

En el relato de Nawa Nika, se hace mención a la frase "*iki shinaki*" que cantaban las mujeres que tomaron *oma* en la oportunidad que ella presencié. Esta frase pertenece a algunas de las canciones que se entonan y se repiten durante este ritual, las cuales se explicarán en el capítulo a continuación.

¹⁸ Ver: Woxreküchiga: El ritual de la pubertad en el pueblo tikuna. Ministerio de Cultura (2014).

CAPÍTULO III

LAS CANCIONES DE LA *FIESTA DE TOMA DE CHICHA DE MAÍZ*

En el capítulo anterior, se han presentado las memorias de *la fiesta de toma de chicha de maíz* a partir de la observación del recuerdo y de las formas de recordar de los iskonawa que compartieron conmigo sus memorias sobre el tema. Además, a partir de ello, se han identificado y descrito los momentos del ritual y los elementos que los conforman. Ahora, con esto en mente y, teniendo en cuenta que la intención principal del ritual es la relación que se crea con *el otro* a partir de los efectos en el cuerpo que se producen con el consumo de chicha de maíz, se presentarán algunos de los cantos *rewinki* compartidos por los iskonawa que tengan relación con este ritual. Asimismo, a partir de estos cantos se recogerán algunos datos etnográficos que guardan relación con el espacio, los objetos y las personas que alguna vez participaron en *la fiesta de toma de chicha de maíz*; por último, se describirán algunas de sus características sonoras a partir de la transcripción y representación gráfica de estas canciones.

El recurso pensado para la transcripción de los cantos iskonawa, era el uso de pentagramas que, como explicamos en la sección metodológica (Ver § 1.3), es una forma de escritura musical en la que, utilizando cinco líneas, se colocan las notas musicales y su distribución rítmica. Sin embargo, en el camino nos dimos cuenta de que utilizarlas requería forzar la voz de estos cantos a encajar en un sistema occidental de transcripción musical. Por esta razón, se decidió adaptar metodológicamente este recurso y elaborar un diagrama en el que se ubique el rango de las notas musicales teniendo en cuenta el tiempo y el espacio. En otras palabras, se transcribió la secuencia rítmica de los cantos haciendo uso de la notación occidental y, para la representación gráfica de la distribución de las notas musicales se utilizaron dos líneas como los marcos referenciales de la altura de las notas musicales, a modo de adaptación. De esta manera, más allá de

concentrarnos en el valor exacto de cada nota musical, el uso de estos diagramas nos permite una representación de la voz en la que consideramos que quien canta no hace uso del sistema de notación musical occidental. Por esta razón, para comprender lo explicado en el contenido de este capítulo, se requiere acompañar la lectura de estos diagramas con la escucha de los audios.

Una vez terminado el desarrollo de la información obtenida mediante los cantos, concluiremos este capítulo con una sección dedicada a señalar de qué manera se manifiesta la presencia de los animales y las plantas en los cantos de *la fiesta de toma de chicha de maíz* y cómo es que estos guardan relación con el cuerpo y las sensaciones producidas en los participantes del ritual y del espacio en el que viven.

4.1. Las canciones de *la fiesta de toma de chicha de maíz*

A través de los sonidos y de los cantos podemos aproximarnos a nuevas formas de conocimiento y a las relaciones con *el otro*. En el caso de la fiesta de los iskonawa, un elemento fundamental es la bebida de maíz fermentada, ya que es a partir de su preparación y de los efectos que esta genera en el cuerpo de los individuos que se convoca a las otras personas que vivían en lugares aledaños a los iskonawa para asistir a este espacio de compartir, situación que se manifiesta en la importancia que se le da en los cantos. Estos, son llamados *rewinki* y se caracterizan por ser cantos de fiesta, siendo el espacio del ritual de toma de *oma* aquel en el que los expresan.

Como mencionamos en el capítulo anterior, cuando Wini Kera recordaba sobre los cantos de *la fiesta de toma de chicha de maíz*, nos explicó también la forma en que bailaban *rewinki*. Nos explicó que había que entrelazar los brazos formando una ronda y, a un ritmo constante, dar pequeños pasos, mientras se cantaba y tomaba *oma*. Esta forma de bailar nos recuerda también a lo descrito sobre los cantos shipibo *mashá*, que serían cantos festivos y de borrachera (Ruiz, 2016, p.84), los cuales tendrían como posibles temas el llegar a la fiesta, entrar a la casa, las bebidas, etc. y cuya forma de bailar consistiría en “una ronda en la que los bailarines se cogen los brazos y/o manos” (Ruiz, 2016, p.98). Asimismo, como parte de los recuerdos que compartió, él mencionó

que además de esta forma de moverse en rondas, las mujeres tenían una forma particular de acompañar las canciones *rewinki*. Esta, consistía en colocarse una detrás de otra y, sujetándose de la cintura o los hombros, daban pequeños pasos mientras cantaban y avanzaban.

Dentro del conjunto de los cantos *rewinki* recopilados en otras investigaciones, nos llama especialmente la atención la “Canción para la bebida grupal (*oma*)” incluida en el libro de Tradición Oral Iskonawa (2018) ya que, además de las distintas referencias a los elementos del ritual mencionados en esta canción, es necesario detenernos en el uso de la palabra “*yora*”, debido a que nos permite presentar la idea de que la eficacia del ritual guardaba relación con la experiencia de compartir los efectos del *oma* como una forma de reconocerse como iguales y como un solo grupo a partir de su consumo.

En las líneas 9, 39 y 59 de la canción (Ver Anexo 2), que dicen: *yora metsaka* “[mi] cuerpo [se siente] bonito” (Mazzotti, Zariquiey, Rodríguez Alzza, 2018, p.38), se emplea la palabra que indicamos y es traducida literalmente como “cuerpo”; sin embargo, como desarrollaremos a continuación, esta palabra se usa también como “gente”, lo cual nos permite acercarnos a la idea de que durante el ritual las diferencias entre los grupos participantes se reducirían hasta reconocerse como iguales y como un solo grupo a partir de los efectos de la chicha de maíz fermentada. Es así, que estas líneas de la canción dan cuenta de la sensación no estrictamente ni únicamente de un cuerpo bonito como consecuencia del consumo de *oma*, sino que también podemos entender el cuerpo como un grupo de personas bonitas, o unidas, para los efectos del ritual¹⁹.

Asimismo, en diversas líneas de la canción se hace otro uso del término *yora* que permite reforzar la idea anterior:

¹⁹ Esta idea es el resultado de una conversación con Carolina Rodríguez Alzza en la que ella me explica sobre algunos de los problemas de la traducción que notó años después de la elaboración del borrador del libro Tradición oral iskonawa (2018).

(50) <i>Yora nokoa</i>	[mi] cuerpo ha llegado
(71) <i>Yora nokoa</i>	[mi] cuerpo ha llegado
(74) <i>Yora nokohon</i>	[mi] cuerpo ha llegado
(82) <i>Yora nokoi</i>	[mi] cuerpo esta llegado

Si bien la traducción nuevamente indica que *yora* se refiere al cuerpo, si tenemos en cuenta que también puede utilizarse para referirse a “gente”, en estas líneas tenemos otra evidencia de que este ritual funciona como un elemento cohesionador del grupo social que, a pesar de ubicarse en distintos asentamientos a nivel territorial, se reconocen también parientes, como “la misma gente”.

Este término *yora*, es empleado de manera igual o similar entre otros pueblos pano. Por ejemplo, en el caso de la lengua yaminawa, el termino *yora* es traducido como “cuerpo, gente, o persona del mismo grupo étnico”²⁰. Por otro lado, en el caso de la lengua shipibo-konibo, esta palabra es utilizada como cuerpo²¹. Lo cual, además de ser un claro ejemplo de las similitudes que existen en el uso de las palabras entre pueblos pano, refuerza la idea de la interpretación del uso de esta palabra en la canción. Es decir, nos permite sostener que esta palabra se utilizaba también para referirse a un grupo de personas como un mismo cuerpo social.

Como menciona Laura Pérez Gil (2013), entre los yaminawa, “*yura*” es un término que sirve para referirse a las relaciones de parentesco. Este puede ser traducido como “persona”, “pariente” y “cuerpo”. La frase “*ewe yura*”, por ejemplo, es utilizada para referirse al propio cuerpo, pero también para referirse a los parientes próximos, que son aquellos con los que se compartía una identidad corporal. Para los yaminawa, además, *yura* se refiere a las personas vivas, aquellas que contienen los componentes espirituales que conforman a una persona. En este sentido, “*yura*” es punto a partir del cual interactúan las entidades que conforman la noción de persona, la sociabilidad del

²⁰ Ver: Lecciones para el aprendizaje del idioma yaminahua. Lucille Eakin (1991).

²¹ Ver: Diccionario Shipibo- castellano. Instituto Lingüístico de Verano (1993).

individuo y el medio para relacionarse con los miembros del grupo al cual pertenecen (pp.26-27). Para el caso de los iskonawa, el uso de la palabra *yora* en las canciones y las referencias de otros grupos pano nos permiten sostener la interpretación de que una de las funciones del ritual sería reconocerse como el mismo grupo social junto con los otros en tanto todos reciben al espíritu de la bebida en sus cuerpos a partir de su ingesta. De esta manera, en vista de que se produce una situación en la que el cuerpo es fuerte y bonito para compartir con otros parientes y así generar vínculos a partir del compartir de los efectos de la bebida fermentada, utilizar la idea de cuerpo para referirse a la colectividad es sumamente válido, ya que expresa el hecho de que el cuerpo individual no acaba en la frontera impuesta por la piel, sino que forma parte de un cuerpo supra individual (Pérez Gil, 2013, p.27).

Así como en esta canción encontramos elementos relevantes para conocer más sobre el contexto de este ritual iskonawa, presentaremos a continuación algunos de los cantos *rewinki* propios de este ritual, de los cuales tendremos en cuenta su contenido etnográfico para el análisis. Como veremos también, estas canciones presentan una estructura ordenada que da cuenta de que los cantos mantienen una línea discursiva sobre los sucesos del ritual. Por esta razón, las siguientes subsecciones se explicarán, por un lado, estos cantos no solo en función de los momentos del ritual, sino también en relación a lo que la chicha de maíz fermentada genera en las personas en la medida en que ingresa al cuerpo y; por otro lado, además de ahondar en el contenido etnográfico que poseen estos cantos, estas secciones se dedican también a exponer algunas de sus características sonoras.

4.1.1. Para que fermente el *oma* e inicie el ritual

“Los iskonawa señalan que el último en hacer *ako* fue Tamo Nawa, quien iba arriba del río Callería para conseguir una madera especial que suena. Hoy en día, es Elías Rodríguez quien me explica que el *ako* se tocaba con dos palos pequeños, uno en cada mano, los cuales se golpeaban por unos de sus extremos de forma perpendicular con la superficie del tambor. Mientras mueve los puños, escucho cantar a Wini Kera:

Keti biribiribi keti biribiribi

Chonchon pokoma chonchon pokoma Kebo wistiwistiri kebo wistiwistiri”

(Rodríguez Alza, 2017, p.95)

El sonido del *ako* iba acompañado con la canción que se menciona en la cita anterior y era utilizado a modo de convocatoria. Al escuchar el retumbar, el eco y las vibraciones producidas por el *ako* en medio del monte, los diferentes grupos sociales que habitaban el territorio se enteraban del ritual y, por consiguiente, de la preparación de la chicha de maíz. Hasta donde conocemos, esta sería la única función de este tambor de madera, siendo esta la única melodía que es acompañada por un sonido de percusión.

Por otro lado, cuando Wini Kera nos explicaba la preparación de la chicha de maíz, relato que desarrollé en el capítulo anterior, no se quedó solo en la descripción de los nombres y de los objetos asociados a la fiesta. Cuando terminó de explicarnos como preparaban el *oma* los iskonawa, sin que le preguntáramos, comenzó a cantar:

(1) *Pae shanto heni*

Se tambalea (por tomar) la bebida fermentada (*oma*)

(2) *Rebo okoi*

Se derrama (el *oma*) sobre la cara (la punta de la nariz)

(3) *Pae saka ika*

Sale el gas cuando destapan la bebida fermentada (*oma*)

(4) *Saka ika heni*

(5) *Heni henibi*

(6) *Rebo okoi*

Se derrama (el *oma*) sobre la cara (la punta de la nariz)

(7) *Rebo okoi*

Se derrama (el *oma*) sobre la cara (la punta de la nariz)

- | | |
|---|--|
| (8) <i>Saka ika heni</i> | Esta dentro de nuestro estómago |
| (9) <i>Heni henibi</i> | (16) <i>Naeh menatsi</i> |
| (10) <i>Rebo okoi</i> | Suena dentro (del estómago) cuando tomas algo fuerte (como el <i>oma</i>) |
| Se derrama (el <i>oma</i>) sobre la cara (la punta de la nariz) | (17) <i>Wawa arohko</i> |
| (11) <i>Pae shanto heni</i> | Joven delgado y débil |
| 'Se tambalea (por tomar) la bebida fermentada (<i>oma</i>)' | (18) <i>Nokon tachatsi</i> |
| (12) <i>Rebo okoi</i> | La bebida entra en todo el cuerpo [desde la raíz] |
| Se derrama (el <i>oma</i>) sobre la cara (la punta de la nariz) | (19) <i>Tamoniki he</i> |
| (13) <i>Ah eh eh</i> | Se cae de cara (por tomar <i>oma</i>) |
| <i>Ah eh eh</i> | (20) <i>Ima iki he</i> |
| <i>Ah eh eh (interjecciones)</i> | Invitación a bailar |
| (14) <i>Rakowe xobo oshore</i> | (21) <i>Ima iki he</i> |
| Abrígalo en casa para que descanse (el que ha tomado <i>oma</i>) | Invitación a bailar |
| (15) <i>Nokon naeh mena</i> | (22) <i>Hiwa iki he</i> |
| | Invitación a bailar |

Canto iskonawa 1. Canción dedicada a la fermentación de la chicha de maíz

Al traducir esta canción con ayuda del hijo de Wini Kera, Germán, nos dimos cuenta que, a su vez, su padre nos explicó también el contexto alrededor de este canto. Esta canción se le cantaba al *oma* al término de su preparación, mientras permanecía dentro de las vasijas *tempo* en las que fermentaba, las cuales se caracterizaban por tener los rasgos de los senos de una mujer (Ver traducción completa en el Anexo 3). En otras palabras, después del llamado que se hacía con el *ako*, se le cantaba a la chicha de maíz antes de probarla con la finalidad de que fermente bien.

Si bien nos explica que esta canción es dedicada a la chicha de maíz, nos llama la atención que, en la letra, a pesar de que se hace referencia a una bebida, en ningún momento se menciona al *oma*, sino es a través de la alusión a una bebida fermentada (5). Del mismo modo, respecto al contenido, hay también algunos aspectos que merecen

especial atención. En primer lugar, se mencionan algunos sonidos que circulan en torno a ese espacio: El sonido de la efervescencia del gas al destapar la bebida (3) y los sonidos del estómago al consumir algo muy fuerte como la bebida fermentada (16). En segundo lugar, en la letra de la canción se manifiestan los efectos de la embriaguez que se genera en el cuerpo consumir esta bebida: Tambalearse y derramar la bebida sobre el rostro (1,6,7,10,12) y la necesidad de cuidado que requiere la persona cuando ya está muy ebria (14 y 18). En tercer lugar, se describen algunos sucesos del ritual como el destape de la chicha, cuando sale el gas (3); el guardar la bebida para dejarla fermentar (5); los momentos de embriaguez (6, 10) y; lo que ocurre al terminarse el *oma*, cuando todos están muy borrachos (14). Finalmente, se hace uso de algunas metáforas para señalar de qué manera la bebida ingresa a todo el cuerpo. En la línea 18, según la traducción en conjunto realizada, se indica la referencia a las raíces de los árboles para indicar que la bebida ingresa a todo el cuerpo, desde los pies, indicando así que el cuerpo está lleno y esta fuerte debido a la hinchazón que se produce al ingerir cantidades de la bebida fermentada de maíz.

Por otro lado, respecto a las características musicales de esta canción, vale la pena señalar las constantes repeticiones y el uso de interjecciones. Por ejemplo, las líneas 4,5 y 6 se manifiestan siguiendo la misma estructura que las líneas 8, 9 y 10; igual que en el caso de las líneas 1 y 2 con las líneas 11 y 12, lo cual se manifiesta también en la rítmica de la canción. Por ejemplo, estas se notan en el primer y el segundo compás y de igual manera ocurre en el tercer, cuarto y quinto. Seguido de estas últimas líneas, viene una interjección que repite el tono constante que se utiliza a lo largo de la canción (13) y, en las líneas finales, como una forma de expresar alegría, entonan “he”.

Además de las repeticiones rítmicas mencionadas, hay otros aspectos de la estructura de la canción que son también relevantes. Al observar la transcripción completa (Ver Anexo 4), vemos dos partes definidas. La primera de ellas se caracteriza por mantener una figura rítmica marcada, hasta llegar al 7mo compás en el que, mediante el uso de interjecciones, se percibe un cambio en el intervalo de la voz, es decir la altura y la distancia de las notas, pasando de notas graves a agudas. Tal como se observa en el diagrama, la melodía se reordena conduciendo hacia un final:

6

pae - shan - to - je - ni re - bo - o - ko - i ah - eh - eh ah - eh - eh

Se tambalea (por tomar) la bebida se derrama (el oma) sobre la cara *interjección*
fermentada (oma) (la punta de la nariz)

8

rako - we - xo - bo - oshori no - ko - naeh me - na

Abrigalo en casa para que Esta dentro de nuestro estómago
descanse (el que ha tomado oma)

Imagen 12. Fragmento de la “Canción dedicada a la fermentación de la chicha de maíz”

Este uso de la voz genera la impresión de suspenso, lo cual coincide con la mención de que “[el *oma*] está dentro de nuestro estómago”, por lo que podemos ver que en estas canciones la voz es utilizada como un recurso para señalar momentos clave y con mayor valor simbólico durante el ritual. En este sentido, el cierre de la canción, posiblemente a partir del compás 10, tendría una intención similar. En este, podemos observar que se incrementa la velocidad del canto y, a su vez, se mantienen en la misma nota alta hasta el final, causando una impresión un poco más agresiva, diferente a la forma de interpretación del resto de la canción.

Por último, las últimas tres frases de esta canción consisten en una invitación a bailar que podríamos vincular con el cuerpo social que se conforma durante este ritual. Al momento de traducir literalmente este fragmento, se mencionaron frases como “hazme así” y “ven aquí”, indicando un llamado amistoso a participar. Sin embargo, debido a la dificultad de consensuar la traducción, se acordó que esta sería entendida como una invitación a ser parte del ritual.

10



no - kon - ta - chat - si ta - mo - ni - ki - he - i - ma - i - ki - he i - ba - i - ki - he hi - wa - i - ki - he

La bebida entra en todo Se cae de cara (por Invitación a bailar Invitación a bailar Invitación a bailar
el cuerpo (desde la raíz) tomar oma)

Imagen 13. Fragmento de la “Canción dedicada a la fermentación de la chicha de maíz”

Dado que estamos explicando la canción asociada al proceso de fermentación de la chicha de maíz, tal vez aquí valdría la pena preguntarnos respecto a cuáles eran las condiciones del cuerpo necesarias para que la bebida de maíz fermente. Por ejemplo, cuando Nawa Nika recordó la vez en que ella, siendo pequeña, vio como las mujeres de su familia tomaban *oma*, mencionó que su tía le pidió que no mirase mientras preparaban la chicha de maíz porque, de lo contrario, esta no fermentaría. Teniendo en cuenta que la chicha de maíz es una bebida que se comparte en familia porque da fuerza y que la vasija en la que se deja fermentar la chicha de maíz tenía los rasgos antropomorfos de los senos de una mujer (Ver § 4.2.1.2), y al ser Nelita una niña en aquel entonces ¿tendría algo que ver la presencia de mujeres no menstruantes en el resultado de la preparación? ¿la llegada de la menstruación en las mujeres jóvenes iskonawa sería una condición para su participación en la fiesta?

En algunos pueblos pano la menstruación suele ser un elemento importante en determinadas cuestiones de la vida diaria. En el caso de los cashinahua, grupo indígena que se ubica entre los ríos Purús y Jordao, en la frontera peruano-brasilera, la menstruación es un rasgo femenino que guarda relación con la elaboración de diseños *kené*, que consiste en pintura corporal no permanente y que guarda relación con las historias sobre prohibición del incesto y con la llegada de la menstruación ya que, con esta, se les recordaba a las mujeres y a los hombres sobre esta prohibición, pero, a su vez, les otorgaba también maestría en el desarrollo de sus diseños. La elaboración de estos es entendida como volver a trazar aquellos diseños que les dieron su existencia, estos embellecen y completan la piel de las personas tanto externa como internamente.

En cada ciclo menstrual, las mujeres desechan su piel a través de la sangre, al igual que las serpientes mudan de piel y la luna crece y se desvanece (Belaunde, 2007, pp.237-238). Del mismo modo, entre los shipibos, otro pueblo pano que está ubicado a lo largo del río Ucayali, tanto la sangre menstrual como la sangre de la clitoridectomía, a través de una metáfora en la que se menciona al *ronin* (anaconda), significa una forma de cambio de piel/cuerpo a partir de la sangre (Belaunde, 2012, p.74 en Ruiz, 2016, p.145). Además, otra cuestión relacionada a la sangre de las mujeres es que, al igual a que durante la primera menstruación las niñas deben permanecer en una “casa del silencio” y mantener una dieta, en el momento posterior a la operación de la ablación del clítoris, la circuncisa debe ser trasladada a un lugar aparte, siendo vigilada por uno o dos varones para evitar que cualquier otro hombre ingrese (Ruiz, 2016, p.157).

Por esta razón, teniendo en cuenta lo mencionado por Severi (2002) respecto a que la mirada reflexiva con la que tratamos los aspectos del ritual es aquello que nos permitirá explicar sobre aquellas cuestiones que no han sido entendidas con claridad, y considerando que para entender la eficacia de la acción ritual debemos tener en cuenta las situaciones históricas y sociales detrás de estos, la interrogante sobre la influencia o no de la sangre menstrual o algún aspecto asociado a la feminidad y/o a la fertilidad para la eficacia y performance de este ritual tiene sentido en tanto podría existir una similitud con otros pueblos pano. Por esta razón, nos cuestionamos ante la posibilidad de si algún rasgo de las mujeres o la menstruación, por ejemplo, serían un factor determinante para la participación del ritual y la eficacia de sus elementos, como también si en otros aspectos de la vida de los iskonawa este sería o no un elemento importante.

Volviendo a los aspectos del ritual que podemos identificar a través de los cantos, años atrás, al igual que Wini Kera compartió algunos de los cantos que aún recuerda, Pibi Awin, una de las ancianas iskonawa que actualmente vive en la comunidad de Chachibai, también compartió una canción²² a la que presentó como un canto para cuando “ya han tomado un poquito”, que correspondería a este primer momento del ritual:

²² Este canto fue recopilado por Bernd Brabec de Mori en el trabajo de campo realizado para la elaboración de su tesis doctoral titulada “Las canciones de la gente verdadera” publicada en 2011.

(23) *Asha mapehraki ia*
Morder la cabeza del sapo

(24) *Pohko mapehraki ia*
Morder la cabeza del shi rui

(25) *Asha mapehraki ia*
Morder la cabeza del sapo

(26) *Wej wej ia*

(27) *Iska ahuwe maska*
Hazme así

(28) *Yonsha mapehraki ia*
Morder la cabeza del shuyo

Canto *rewinki* 2. Canción de la *fiesta de toma de chicha de maíz*

Como se ve al transcribir la canción (Ver Anexo 5), Pibi Awin empieza entre risas y da un golpe con una macana para comenzar a cantar, según me explican Nawa Nika, Wini Kera y su hijo, Germán. Este objeto era de uso común durante el *rewinki* debido a que los hombres lo utilizaban para acompañar los movimientos corporales realizados durante la performance ritual. Sobre la letra de la canción, un primer elemento importante de mencionar es la terminación con el sonido alargado “ia” en todas las frases que podemos interpretar como una manifestación de alegría que, a su vez, genera que todas las frases estén contenidas por siete sílabas, a excepción de la línea 26 debido a que no contamos con una transcripción exacta. Por otro lado, también nos llama la atención la referencia de algunos animales, que tienen en común la característica física de tener los ojos grandes, haciendo uso de un recurso lingüístico llamado paralelismo semántico, el cual consiste en la repetición de frases que mantienen una misma idea, pero utilizando diferentes palabras. Esta situación se manifiesta en las líneas 23,24,25 y 28, mediante la frase “morder la cabeza de ...” y luego mencionando el nombre de un animal. De manera particular, la mención de estos animales con esta característica, es relevante en tanto podemos relacionar los ojos grandes y muy abiertos con la apariencia física de las

mujeres y los hombres que participantes, lo cual se reflejaría en mantenerse de pie, atentos y con los ojos muy abiertos durante la fiesta, resistiendo a la ebriedad producida por la chicha de maíz. Como mencionamos anteriormente, el espíritu de la bebida es un elemento que conforma el cuerpo de los individuos y que se adquiere en este ritual mediante su ingesta, manifestándose también en las cualidades que esta brinda, como la fortaleza necesaria para resistir al ritual.

Como hemos hecho hasta el momento, a lo largo de las secciones de este capítulo continuaremos presentando algunos de los cantos iskonawa que son recordados y asociados a *la fiesta de toma de chicha de maíz* y que tienen relevancia etnográfica debido a que contienen información respecto a las personas, los animales y los objetos asociados a este ritual, de modo que nos son útiles para conocer sobre su contexto de enunciación. Sobre estas, debemos tener en cuenta que el conjunto de cantos presentados en este documento formaría parte de un repertorio más grande, de modo que es importante, en primer lugar, que tengamos en cuenta las razones por las cuales estos permanecen en las memorias de los ancianos iskonawa y, del mismo modo, en segundo lugar, tengamos en cuenta que en el día a día de los iskonawa no se practican estos cantos, sino que es más bien mi presencia la que activa y fomenta el compartir su recuerdo.

Asimismo, considerando que *la fiesta de toma de chicha de maíz* es un ritual que tiene la función de generar vínculos y cohesionar al grupo a partir del consumo y de los efectos de la chicha de maíz y que, es la ejecución de los rituales lo que permite la elaboración de una interpretación que exprese la realidad de la acción ritual, es necesario que tengamos en cuenta la relación que estos guardan con su ancestralidad, ya que es usual suponer algunas estructuras que darían a entender que son estáticos (Calavia, 2013, pp.201-202). Por estas razones, al ser esta una investigación que explora sobre las memorias de los cantos asociados a este ritual, habría que pensar en que el repertorio aquí compartido pertenece a la memoria de algunos de los ancianos, por lo que parece normal que el paso del tiempo genere cierto olvido sobre un repertorio más grande. Sin embargo, esta movilidad, no refleja necesariamente una pérdida, sino que este sería un caso normal en el que la performance del ritual se reinventa y le otorga un nuevo sentido

a la acción ritual, la cual se manifiesta en la performance de sus memorias a través de los cantos. Además, cabe recalcar que, considerando que la música adquiere significado con el paso del tiempo, ya que está sujeta a las interpretaciones de cada sociedad (Blacking, 1983), el hecho de que se compartan estos cantos y no otros podrían estar contándonos de la relevancia de estos para los individuos y para el ritual.

Como podemos ver, la forma en que se recuerdan los cantos de *la fiesta de toma de chicha de maíz* da cuenta de que la música es un recurso social en tanto pone de manifiesto estructuras y dinámicas de cada sociedad y, del mismo modo, que la música es un medio para transmitir conocimiento entre grupos subordinados (Rice, 2014). En el caso de los cantos de *la fiesta de toma de chicha de maíz*, como ya hemos visto, estos no se comparten de manera cotidiana y son los más ancianos aquellos que recuerdan un poco más sobre el contexto en el que se enunciaban, pero esto no significa que el conocimiento sobre el tema resida únicamente en ellos. El paso del tiempo y las circunstancias de las cuales han sido parte algunos de los iskonawa han generado que, de manera silenciosa, se comparta este conocimiento. Teniendo esto en cuenta, en la siguiente sección se compartirán algunos de los cantos explicados como aquellos que forman parte de los momentos en los que la embriaguez causada por el *oma* ya habría hecho efecto, momento posterior al destape de la chicha, que se caracterizaría por el sonido de la efervescencia que indicaba que la bebida fermentada ya estaba lista para el consumo, tal como indican las canciones.

4.1.2. Cuando la bebida ingresa al cuerpo

En *la fiesta de toma de chicha de maíz* los cantos nos van contando respecto al desarrollo del ritual, ya que estos se ponen en práctica en medio de la ebriedad producida por tomar *oma*. Los iskonawa y sus invitados comparten un espacio en el que se baila y se repiten las canciones, siendo esta también una forma de aprenderlas. Cuando alguno de ellos inicia una canción, los demás repiten en simultáneo, casi inmediatamente después a modo de un corillo que resuena como un eco, siendo esta una forma más de relacionarse con los otros asistentes al ritual.

En algunas de las canciones de *la fiesta de toma de chicha de maíz*, se pone de manifiesto no solo el anhelo que produce la idea de consumir la bebida, sino que también se expresan, de manera similar al caso de la primera canción presentada, las reacciones que se generan en el cuerpo, como podemos ver a continuación:

- | | |
|---|---|
| (29) <i>Iki shinaki</i>
En mis pensamientos (esta tomar
<i>oma</i>) | (37) <i>Tacha menatsi</i>
La bebida se va hasta sus pies |
| (30) <i>Ah eh eh</i>
<i>Ah eh eh</i> | (38) <i>Tamo nikiki</i>
Caerse de cara |
| (31) <i>Ewen naeh mena</i>
Ya hemos tomado(<i>oma</i>) y está
dentro del estómago | (39) <i>Bawa nikiki</i>
Tomar (<i>oma</i>) hasta llenarse todo |
| (32) <i>Naeh menatsi</i>
(La bebida) Está dentro del
estómago | (40) <i>Ea noshan bero niki</i>
Soy fuerte (como el shuyo) y la
bebida no me afecta |
| (33) <i>Tamo nikiki</i>
Caerse de cara | (41) <i>Ea noshan bero niki</i>
Soy fuerte (como el shuyo) y la
bebida no me afecta |
| (34) <i>Tamo iskawahue</i>
Nadie dice nada, aunque se caiga | (42) <i>Ea noshan bero niki</i>
Soy fuerte (como el shuyo) y la
bebida no me afecta |
| (35) <i>Iskawawa non</i>
Sigue tomando (<i>oma</i>) | (43) <i>Ea noshan bero niki</i>
Soy fuerte (como el shuyo) y la
bebida no me afecta |
| (36) <i>Bokonewa tacha</i>
(El <i>oma</i>) entra hasta la raíz de las
personas | |

Canto *rewinki* 3. Canción de la *fiesta de toma de chicha de maíz* I

En las líneas de esta canción hay diferentes alusiones a lo que las personas sienten y piensan durante este ritual. Para comenzar, en la traducción literal (Ver anexo 6) de la primera línea, la frase es “en mis pensamientos” y, a pesar de que en la canción no se hace ninguna referencia al *oma* o a la “bebida fermentada” al igual que en la canción anterior, por el contexto en el que se enuncia, sabemos que se refiere a esta.

Asimismo, en la letra se evidencia que la bebida se siente en el estómago y en todo el cuerpo (32, 36, 37 y 39), por lo que la embriaguez produce que las personas se caigan (33 y 38) pero que, a pesar de esto, ellos sigan bebiendo (34) hasta llenarse (39).

Respecto a la estructura rítmica de la canción (Ver partitura en el Anexo 7), llama la atención que en los primeros cuatro compases no hay una estructura rítmica que se mantenga, sino que el ritmo es muy diverso, al igual que la altura de las notas:

Voz

i - ki - shi - na - ki ah - eh - eh - ah - eh - eh ewen naeh me - na na - eh me - nat - si

En mis pensamientos (esta tomar oma) Ya hemos tomado (oma) y esta dentro de nuestro estomago

3

tamo ni ki ki t - mo is - ka - wahue is - ka - wa - wa non bo - ko - ne - wa ta - cha

Caerse de cara nadie dice nada, aunque se caiga Sigue tomando (oma) (el oma) entra hasta la raíz de las personas que lo toman

Imagen 14. Fragmento de la “Canción de la *fiesta de toma de chicha de maíz I*”

Asimismo, a partir del segundo sistema (4to compás) la melodía empieza a acelerarse y se mantiene así mientras que, simultáneamente, ocurre que la voz se torna más aguda, incluso pasando por encima de la línea superior del rango melódico establecido, alcanzando un momento de clímax, cambiando también la métrica de la canción. Este cambio de la voz es un claro indicador de que algo importante ocurre en ese momento, lo cual se manifiesta en la letra que dice “que la bebida se va hasta sus pies” y “tomar hasta llenarse todo” justo antes de llegar al rango de voz más agudo de toda la canción, del cual no fue posible obtener su traducción al transcribir la letra, ya que resultó ininteligible a nuestra escucha; sin embargo, podríamos relacionarlo con la frase anterior como un momento importante al tener la bebida en todo el cuerpo.

5

ta - cha - me - nat - si ta - mo - ni - ki - ki ba - wa - ni - ki - ki (Ininteligible)
 la bebida se va hasta caerse de cara tomar (oma) hasta llenarse todo
 sus pies

sin medida

Imagen 15. Fragmento de la “Canción de la *fiesta de toma de chicha de maíz I*”

Los siguientes compases (9 y 10) que continúan con una forma rítmica diferente, se caracterizan por contener muchas síncopas, es decir, por pasar de un tiempo fuerte a un tiempo débil reiteradamente. Esta forma de dislocar el tiempo podría guardar relación con el propósito de la danza, quizá en momentos de énfasis con algún movimiento del cuerpo, como sus pisadas. Asimismo, este recurso rompe de algún modo con la línea melódica empleada a lo largo de la canción y, de la mano con el tema anterior, podría guardar relación con el nivel de ebriedad en el que se encuentran, dando la impresión de una cierta improvisación en las frases que componen la melodía. Si bien es cierto que la canción que presentamos ha sido compartida por Wini Kera a partir de esta investigación, es importante volver a mencionar que él decidió cantar como una forma de describir sus memorias sobre *la fiesta de toma de chicha de maíz*, por lo que también es importante la forma en la que se recuerda.

Estas líneas a las que hacemos referencia en el párrafo anterior, son también interesantes porque hacen referencia a la sensación del cuerpo y a las cualidades adquiridas que se manifiestan en ese momento. En la letra se expresa la fortaleza de las personas que consumen *oma* utilizando una comparación con el pez *yonshan*, que es reconocido entre los iskonawa como un pez fuerte, resistente ante la contaminación y el veneno. Como podemos ver, esta frase se repite varias veces al final de la canción (40, 41, 42 y 43), siendo esta serie de repeticiones una forma de enfatizar esa circunstancia. Recurso que se hace evidente también en la siguiente canción (Ver traducción completa en el Anexo 8):

- (44) *Iki shinaki*
En mis pensamientos (está tomar oma)
- (45) *Ah eh eh*
Ah eh eh
- (46) *Tacha menatsi*
La bebida entra hasta la raíz (en todo el cuerpo)
- (47) *Sita pakemai*
(La bebida) hace caer al piso
- (48) *Ima yoiki*
Digo que estoy embriagado (pero que puedo seguir tomando porque soy fuerte)
- (49) *Bokon bokon ewa*
(Fuerte) como el gran árbol de cético
- (50) *Bokon ewa tacha*
El hombre es fuerte (desde adentro) como el cético
- (51) *Tacha menatsi*
La bebida se va hasta sus pies
- (52) *Sita pake bae*
Tomas algo y se siente por todo el cuerpo
- (53) *Ima iki he*
Invitación a bailar
- (54) *Ima iki he*
Invitación a bailar
- (55) *Ea toa awimi*
La mujer que me ha parido (preparó el oma)
- (56) *Toa awini*
Esa mujer me ha parido
- (57) *Ato heni ha*
La bebida me hace fuerte (como el árbol)
- (58) *Rawe taboa*
Esos dos mezclados (Agua con maíz)
- (59) *Ea toa awini*
La mujer que me ha parido (preparó el oma)
- (60) *Iki shinaki*
En mis pensamientos (está tomar oma)
- (61) *Iki shinaki*
En mis pensamientos (está tomar oma)

Canto *rewinki* 4. Canción de la *fiesta de toma de chicha de maíz* II

En las líneas 44, 60 y 61, se repite la frase que se traduce “en mis pensamientos (está tomar *oma*)”. Esta repetición al inicio y al cierre de la canción, al igual que en el caso anterior, es también una forma de dar énfasis a través de las repeticiones. Asimismo, en esta canción se manifiesta otra forma de hacerlo en las líneas 49 y 50. De hecho, el que se encuentren juntas también manifiesta esta función. En ambas frases

están las palabras *bokon* y *ewa* que significan “árbol cético” y “grande”, respectivamente; siendo esta una forma de señalar su importancia. En la línea 49, de manera similar, la frase es “*bokon bokon ewa*”, en la cual se utiliza la duplicación de palabras como otra forma de dar énfasis a la grandeza del árbol, comparándolo con la fortaleza del hombre.

En esta canción, además, se hace una referencia a las personas que se encargan de preparar la chicha de maíz: las mujeres (55 y 56). Si bien es cierto que no se les menciona directamente como las encargadas de este trabajo, cuando se realizó la traducción de estas líneas, me explicaron que se les mencionaba porque eran ellas las que preparaban esta bebida. Además, al mencionárseles como “la mujer que me ha parido”, hay una referencia a aquellas que son madres y que, según entendimos, sería a pedido de los hijos que se prepararía esta bebida. Por esta razón, intuimos que algunos de los cantos estarían dirigidos además de a *los otros* que asisten al ritual para obtener la fortaleza del *oma*, a las madres y mujeres encargadas de la preparación de *oma*. Situación que se relaciona también con el cuestionamiento que planteamos anteriormente respecto a la posibilidad de que aspectos relacionados a los rasgos de las mujeres que se asocian al ritual y a la forma de relacionarse de los iskonawa.

Asimismo, como podemos ver en las dos últimas canciones, la frase “*iki shinaki*” es recurrente en las canciones iskonawa (29, 44, 60 y 61). Traducida junto a los hablantes iskonawa como “en mis pensamientos”, estas líneas son una muestra del anhelo de los participantes del ritual por beber chicha de maíz, lo cual estaría relacionado con la fortaleza que adquieren las personas al consumir grandes cantidades de *oma* y resistir a la embriaguez que les produce.

A diferencia de las canciones anteriores, esta canción presenta menos cambios a nivel rítmico y parece un poco más suave ya que a partir del segundo compás, la altura de las notas musicales se mantiene al mismo nivel (Ver partitura completa en el Anexo 9). Sin embargo, lo que sí nos parece relevante es que, si bien se mantiene la misma intención al cantar, las frases cambian de agudo a grave en la sílaba final. Esta situación continúa hasta llegar al 7mo compás. En este se produce un cambio en la figura rítmica como una forma de hacer énfasis, lo cual coincide con la mención de la frase “la mujer que me ha parido”, refiriéndose a la mujer que preparó el *oma*. Por último, al finalizar la

canción la velocidad con la cual se canta incrementa, generando lo que se conoce como “disminución”, que consiste en utilizar figuras que son más rápidas para crear un sentido de que está por terminar, lo cual se observa en el diagrama:

7



ea toa a wi mi toa a wi ni a to je ni ha ra we ta ro a

La mujer que me ha parido (preparo el oma) Esa mujerme ha parido La bebida me hace fuerte (como el árbol) Esos dos mezclados (agua con maíz)

9



ea to a wi ni i ki shi na ki

La mujer que me ha parido (preparo el oma) En mis pensamientos (esta tomar oma) (Ininteligible)

accel.

Imagen 16. Fragmento de la “Canción de la *fiesta de toma de chicha de maíz II*”

Finalmente, dentro de los cantos con los que se trabajó para esta investigación, hay algunos en los que se hacen referencias directamente sobre el cuerpo de las mujeres y de los hombres. Según la clasificación elaborada por Brabec (2011), estos son “cantos de relaciones”. Tal como se muestra a continuación, estas son canciones de ida y vuelta, es decir, que se espera que haya una respuesta de parte de otro sector del grupo. En este caso, de las mujeres hacia los hombres y viceversa.

Canto <i>rewinki</i> 5. Canción de las mujeres hacia los hombres ²³	Canto <i>rewinki</i> 6. Canción de los hombres hacia las mujeres ²⁴
(62) <i>Boshki ishai</i> Pene de fea apariencia	(71) <i>Ainbo han-kospi-hiko</i> Mujer con entrepierna apestosa
(63) <i>Isankoro wistori</i> (El pene es) como el isán	(72) <i>Ainbo chi-shta-hako</i> Mujer con trasero sucio
(64) <i>Isankoro wistori</i> (El pene es) como el isán	(73) <i>Ainbo han-sere-heko</i> Mujer con entrepierna apestosa
(65) <i>Pana hoa hansere</i> Su entrepierna sucia huele como la flor de wistori	(74) <i>Ainbo tsi-kospi-hiko</i> Mujer con trasero apestoso
(66) <i>Pana hoa hansere</i> Su entrepierna sucia huele como la flor de wistori	(75) <i>Ainbo han-shta-hako</i> Mujer con trasero sucio
(67) <i>Epue hoa hansere</i> Su entrepierna sucia huele como la flor de yarina	(76) <i>Tsi-kospi-hiko</i> Con trasero apestoso
(68) <i>Epue hoa hansere</i> Su entrepierna sucia huele como la flor de yarina	(77) <i>Chi-shta-hako</i> con trasero sucio
(69) <i>Epue hoa hasere</i> Su entrepierna sucia huele como la flor de yarina	(78) <i>Han-kospi-hiko</i> con entrepierna apestosa
(70) <i>Isankoro wistori</i> Pene como el isan	(79) <i>Han-sere-heko</i> con entrepierna apestosa
	(80) <i>Ainbo han-sere-heko</i> Mujer con entrepierna apestosa
	(81) <i>Ainbo chi-shta-hako</i> Mujer con trasero sucio

²³ Este canto fue recopilado por Bernd Brabec de Mori en el trabajo de campo realizado para la elaboración de su tesis doctoral titulada "Las canciones de la gente verdadera" publicada en 2011. Ver traducción completa en el Anexo 10.

²⁴ Fuente: RODRIGUEZ ALZZA, Carolina (2015) Prefijos de partes del cuerpo en la lengua iskonawa (Pano, Perú): una descripción sincrónica. Tesis para optar el título de licenciada en Lingüística y Literatura con mención en Lingüística. PUCP.

Presento estas canciones una al lado de otra, ya que muestran similitudes en contenido y en estructura. En primer lugar, podemos observar que en ambos casos el contenido de la canción se refiere a los genitales tanto de las mujeres como de los hombres. Siendo esta una especie de repuesta una de la otra. En segundo lugar, en la canción de las mujeres hacia los hombres se manifiestan diferentes bloques de repeticiones (63, 64 y 70; 65 y 66 y; 67, 68 y 69) que generan un énfasis en la intención de la frase. Del mismo modo ocurre en el caso de la canción de los hombres a las mujeres. Sin embargo, estas se manifiestan en la traducción, más no en la lengua iskonawa, ya que en esta se utilizan distintos prefijos de la lengua para referirse a esa parte del cuerpo, como lo explica la autora de la cual recogimos esta canción.

Otro elemento que llama a atención en estas canciones, es la alusión a la flor de yarina para referirse al mal olor de la entrepierna en las líneas 67, 68 y 69 de la canción de las mujeres hacia los hombres. En este tipo de canciones en las que se presupone una respuesta de cada parte, es interesante ver el uso de las referencias de plantas para referirse al mal olor de las personas. Al respecto profundizaremos en otra sección más adelante, al explicar la mención de plantas y animales en las canciones de *la fiesta de toma de chicha de maíz*.

Los cantos del *rewinki* de los iskonawa que hemos visto a lo largo de esta sección hacen referencia a las personas que forman parte del ritual y a los efectos que la chicha de maíz tiene sobre sus cuerpos. De modo que los cantos estarían dirigidos no solo a *los otros* que asisten al ritual, y a las mujeres y madres que tendrían como responsabilidad la preparación de la bebida, sino que también estarían dirigidos a la fortaleza misma que la bebida produce en el cuerpo de las personas. Este ritual gira en función a la ebriedad causada por el *oma* que los participantes deben resistir y consumir grandes cantidades. Situación que es posible identificar en el modo de recordar y performar los cantos. Tal como Wini Kera imitó y explicó al momento de contarnos sus memorias sobre las canciones, se produce cierta agitación y, como consecuencia de cantar de forma prolongada, es posible que se hayan producido instancias de hiperventilación que influyeran en el estado de conciencia de los individuos (Brabec, 2011). De esta manera, intuimos que en la forma de cantar se manifiesta también la

fuerza y la resistencia a los efectos del *oma*. De modo grupal, las mujeres y los hombres iskonawa manifestaban su exaltación bailando y cantando permanentemente, tal como este contexto ritual propiciaba.

4.1.3. Cuando se termina el *oma*

Durante las secciones anteriores hemos presentado algunos de los cantos que se recuerdan sobre *la fiesta de toma de chicha de maíz*. Estas canciones serían aquellas que formaban parte del momento de llamado a los invitados, del inicio de la fiesta y del consumo de *oma*. En todas ellas se muestran ciertas similitudes respecto a la estructura melódica y, en algunos casos, en el contenido. Sin embargo, para el momento último del ritual, Wini Kera compartió una canción un poco diferente a las descritas a lo largo de este capítulo (Ver Anexo 11). La canción que explicaremos a continuación contiene una estructura rítmica y melódica diferente, lo que se manifiesta mediante el uso de frases más largas, diferentes tonalidades y usos de la voz.

- (82) *Owa bita bita*
Ríen todos cuando se acaba (el *oma*)
- (83) *Owa bita bita*
Ríen todos cuando se acaba (el *oma*)
- (84) *Owa bita bita*
Ríen todos cuando se acaba (el *oma*)
- (85) *Mapo wake werani iki*
Muestran la tinaja vacía y luego la ponen en el piso
- (86) *Ish ish ish*
Ish ish ish
Ish ish ish
- (87) *Uuhhh*
Aahhh
Uuhhh
Aahhh

- (88) *Ish ish ish*
Ish ish ish
- (89) *Uuhhh*
Aahhh
- (90) *Ain watan wataiki*
Bajan la tinaja porque ya se acabó la bebida
- (91) *Ain watan wataiki*
Bajan la tinaja porque ya se acabó la bebida

Canto *rewinki* 7. Canción de fin de fiesta

En primer lugar, en esta canción podemos encontrar claras referencias sobre lo que ocurre una vez que se acaba la chicha de maíz. Entre la alegría y las risas que se manifiestan poco antes y durante la escucha de las líneas 82, 83 y 84, y en la ebriedad que genera el *oma*, la canción continúa narrando que los iskonawa levantaban las tinajas vacías, señalando que ya no hay más que tomar para luego bajarlas (90 y 91) y devolverlas al suelo (85). Del mismo modo, se escuchan suspiros alargados (87 y 89), los que se producirían debido a alegría de tomar *oma*, pero también a la pena de que este se haya terminado. Además, en medio de la canción se reproduce un sonido constante (86 y 88), que guardan relación con la secuencia rítmica que se escucha en la canción.

Es así, que además de lo descrito en esta canción, esta tiene la particularidad de mantener una estructura melódica bastante ordenada (introducción, nudo y desenlace) que se evidencia en la partitura (Ver Anexo 12) y, además, contiene un rango melódico muy diverso. Esta canción inicia con notas bastante agudas y, a medida que se acerca al nudo de la canción, durante el segundo compás, se emplean sonidos mucho más graves incluso que los establecidos dentro del rango promedio del diagrama que podríamos asociar con una situación de tensa, lo cual coincide con la traducción que dice

“muestran la tinaja vacía y luego la ponen en el piso”, que evidentemente es un momento triste y, aunque no necesariamente tenso, da a entender una pena por el fin del ritual.

La segunda parte o el nudo de la canción podemos distinguirlo a partir del segundo sistema (3er compás). Si bien esta sección es bastante sencilla rítmicamente, los usos de la voz empleados se caracterizan por dar saltos de notas graves a agudas, y viceversa, de una forma muy rápida. Además, esta parte no está conformada por palabras, sino que más bien el intérprete utiliza una serie de expiraciones con el sonido “ish” y fuertes inspiraciones de manera reiterada y constante con un sonido grave para luego cambiar repentinamente a un sonido muy agudo similar a un suspiro seguido de un pequeño grito, utilizando el registro de voz más agudo manifestado durante las canciones.

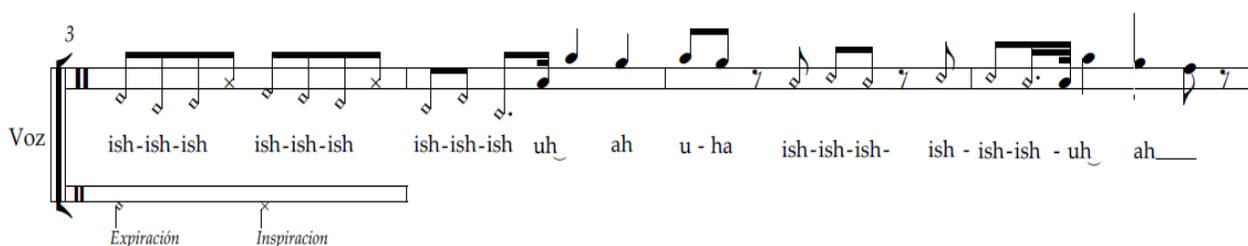


Imagen 17. Fragmento de la “Canción de fin de fiesta”

Por último, para el cierre de la canción se retoma la secuencia rítmica de forma muy similar a la empleada al inicio de la canción, solo que esta vez, de menor duración. De la misma forma, se inicia marcando la voz en las notas altas y termina la frase con una voz más grave, generando la sensación de un cierre o despedida.

. Si bien esta canción corresponde a los recuerdos de uno de los ancianos iskonawa que fue parte de este ritual antes del contacto, este uso diverso de la voz es relevante porque, al ser una canción de fin de fiesta en la que los individuos se encontraban bajo el efecto del *oma*, este podría tener un rol importante en la performance

de los cantos, la cual, como observamos, fue expresada también al momento de recordarlos. El hecho de que estas canciones se recuerden entre un repertorio más amplio, da cuenta de la efectividad de las mismas respecto a su función en el ritual ya que transmiten ideas y sucesos de forma clara y ordenada, que son aquellas que persisten en las memorias a pesar del paso del tiempo.

A lo largo de este capítulo se ha compartido una muestra de algunas de las canciones de *la fiesta de toma de chicha de maíz* que se recopilaron a lo largo del trabajo de campo y también aquellas recogidas en otras investigaciones. Además de señalar los momentos del ritual a las que estarían asociadas, se han señalado algunas particularidades de cada una de ellas, por lo que ahora es importante mostrar algunos elementos en común.

En primer lugar, en estas canciones no se menciona al *oma* salvo en algunos casos en los que se refieren a este como “la bebida fermentada”, sin embargo, es un elemento que se encuentra presente en un gran porcentaje de las canciones presentadas. En segundo lugar, las terminaciones como “he” y “ha” llaman la atención por tratarse de un complemento a la frase para expresar alegría. Asimismo, podemos observar que muchas de las frases de las canciones utilizan palabras a las que se les añade cierta terminación en “tsi”, “i” o “bi”, que no alteran el significado, pero que funcionan como una forma de rellenar los espacios y generar que todas las frases tengan la misma medida. Esto se debe a que, a nivel métrico, muchas de las canciones se ordenan en líneas que poseen cinco sílabas, pero cuando no ocurre así, se añade una sílaba adicional que facilita la constitución de una nueva que podría tener la finalidad de compensar el requerimiento de la composición métrica (Rodríguez Alza, 2019, p.8).

Por otro lado, es necesario recalcar que el lenguaje utilizado a lo largo de estas canciones no sería solo el iskonawa que se hablaría cotidianamente, sino que también aparecen algunas palabras que serían recurrentes para este espacio de ritual. Por ejemplo, para referirse al estómago se utiliza la palabra *naeh* en las canciones; sin embargo, este sería parte del lenguaje ritual de los cantos iskonawa ya que, en el habla cotidiana, el término utilizado para referirse al estómago es *nahba*. Además de este término, hay otras palabras que podemos encontrar a lo largo de las canciones

presentadas en esta investigación que serían parte del lenguaje ritual. Por ejemplo, en las canciones se utiliza la palabra *tacha* normalmente para hacer referencia a que la bebida ingresa desde las “raíces” del cuerpo; sin embargo, habría que diferenciarla de *boma*, término que se utiliza para referirse a las raíces de las plantas. Además, llama la atención que en el habla cotidiana no existe una palabra para referirse a la zona del cuerpo entre el muslo y el pie y, como confirmarían los ancianos iskonawa, las palabras utilizadas en las canciones no son las mismas que utilizaban para hablar iskonawa, antes de que entrara en contacto con el shipibo-konibo (Rodríguez Alzza, 2019, p.6). Esta situación del contacto de la lengua iskonawa con el shipibo-konibo y las diferencias del lenguaje ritual con el habla cotidiana las menciona también Brabec (2011) en su tesis doctoral al afirmar que “todas las canciones iskobakebo son totalmente incomprensibles para los shipibo y gran parte tampoco podían ser traducidas al detalle por los propios cantantes”, ya que, al recopilar un corpus lingüístico en el 2005, encontró una serie de similitudes relativamente grandes a nivel de léxico y sintaxis entre expresiones iskonawa y shipibo, lo que para él indicaría cierta inteligibilidad entre ambas lenguas, situación que se contrastaría con lo afirmado por uno de sus informantes años atrás, quien menciona que el lenguaje de los “calatos” era incomprensible para él, lo cual sería un indicador de que el lenguaje de las canciones estaría más conservado que el lenguaje hablado.

Otro aspecto del lenguaje que merece la pena mencionar y que escuchamos en la interpretación de los cantos de Wini Kera, es que se manifiesta cierta nasalidad en la pronunciación de algunas palabras, usualmente en las letras *m* y *n*, que suenan como *b* e *y*, respectivamente. Por ejemplo, en el caso de la palabra *yonshan*, cuando hicimos la transcripción esta fue colocada como *nonshan*; sin embargo, luego de hacer una revisión más profunda, concluimos que se trataba de la forma en la que el intérprete articuló esta palabra y no una palabra diferente, como se pensó al inicio.

Además, a lo largo de estas canciones de fiesta, se hacen diferentes referencias a los momentos del ritual y a lo que la bebida fermentada de maíz produce en el cuerpo de las personas. Como hemos señalado anteriormente, se describen los efectos de la ebriedad producida al consumir el *oma*: la sensación de tambalearse, el derramarse la bebida sobre el rostro y la necesidad de ayuda para conseguir abrigo y descansar luego

de beber mucho. Del mismo modo, se menciona la intensidad con la que las personas sienten como les afecta la bebida al mencionar que ingresa en todo su cuerpo, hasta los pies. Esta situación daría cuenta de la importancia de que el espíritu de la bebida ingrese a todo el cuerpo, siendo esta otra de las razones fundamentales del ritual. Si bien la *fiesta de toma de chicha de maíz* tendría entre sus objetivos estrechar los vínculos entre aquellas personas que ocupaban también ese territorio, esta relación gira en torno al compartir de la chicha de maíz *oma* debido a que esta es una bebida que otorga fortaleza a todo el que la consuma. Como menciona Severi (2002), la acción ritual no se manifiesta únicamente a través de la existencia de cuestiones supernaturales, sino que mediante la performance del ritual es posible probar su efectividad (p.26), en este sentido, la eficacia del ritual de los iskonawa residiría en la embriaguez producida a partir del consumo de grandes cantidades de chicha de maíz, ya que a partir de esta se sentiría el ingreso del espíritu de la bebida en todo el cuerpo; “desde la raíz”, como se menciona en los cantos.

Esta situación, se manifiesta también en el uso de metáforas en las que se observan también algunas referencias a plantas y a animales que los iskonawa utilizaban para referirse al efecto de la bebida y a las personas. Elementos que explicaremos en la siguiente sección.

4.2. Las plantas y los animales en las canciones del *oma*

La *fiesta de toma de chicha de maíz* se desarrolla a partir del espacio de encuentro y compartir entre los iskonawa y sus familias, siendo la participación de todos ellos muy importante en tanto este es un espacio para crear y para fortalecer vínculos gracias a los efectos producidos por la bebida fermentada de maíz, lo cual los conecta corporal y espiritualmente, sintiéndose todos como iguales, tal como hemos explicado en las secciones anteriores. Sin embargo, durante el ritual no solo participan el conjunto de seres humanos, sino que las plantas y los animales conforman parte del repertorio de los cantos como una forma de señalar y describir las características humanas de quienes conforman el ritual. Si bien ya hemos hecho mención de algunas referencias en los cantos de estos seres anteriormente, en esta sección presentaremos algunas

circunstancias puntuales, pero relevantes, para comprender mejor cómo es que a través de la mención de estos seres podemos comprender mucho más del contexto etnográfico del que formaban parte.

El tema principal para comprender de qué manera las plantas y los animales “participan” en este rito iskonawa, es el uso del lenguaje utilizado para estos contextos ya que este, en sus diversas formas, da cuenta de la representación del espacio según el contexto en que se enuncia (Severi, 2002). En el caso de los cantos de *la fiesta de toma de chicha de maíz*, los *rewinki*, veremos el uso recurrente de plantas y animales para referirse a características propias de los seres humanos. Y los veremos también a través de metáforas y paralelismos, ya que su mención y el uso de estos recursos forma parte del lenguaje ritual de los iskonawa. A continuación, presentaremos algunos ejemplos.

Un primer elemento que aparece en las canciones es la referencia a las raíces de los árboles. Mediante estas, los iskonawa señalan que la bebida fermentada ingresa y se siente en todo el cuerpo, empezando desde la raíz, los pies, *tacha* en iskonawa (17, 36, 37, 46, 50 y 51). En este sentido, se canta también de los árboles a los que corresponden aquellas raíces, tales como el cetico o *bokon* (36,49, 50) y un árbol al que los iskonawa llaman *ato* (57), para referirse a la fortaleza y resistencia de las personas. Ahora, el por qué estos árboles están asociados a la fortaleza tiene que ver con sus características físicas y cómo es que ellos se ven y se sienten a través de ellos. De manera particular, nos llamó la atención el uso recurrente con el que los iskonawa se referían al árbol cetico como si fuese la persona, señalando que la bebida ingresa profundamente al cuerpo, desde los pies, como si estos fuesen las raíces del árbol. Además, es también importante la referencia a este árbol debido a que es conocido como un árbol que crece en altura, en el monte, asociado principalmente a la CN Chachibai, lugar al que nos hemos referido como aquel espacio que es más cercano a la vida de los antiguos iskonawa.

Del mismo modo, en los cantos que indicamos como “canción de las mujeres hacia los hombres” y “canción de los hombres hacia las mujeres”, aparece otra referencia

a una planta para describir características humanas. En estos, se hace referencia a las plantas para describir el mal olor de la entrepierna de las personas en las líneas 67,68 y 69; y 71, 72, 78,79 y 80, respectivamente. En estos cantos se refieren a la flor de yarina y a la flor de *wistori*, las cuales se caracterizan por su olor fuerte y desagradable.

Por otro lado, además de la mención de árboles para señalar la fortaleza de las personas, los iskonawa se refieren también a algunos animales. El pez llamado *yonshan*, que parece en las líneas 40, 41, 42 y 43, es uno de ellos. Hoy en día, los iskonawa lo conocen como *shuyo*, y es un pez al que describen como muy fuerte y resistente, ya que puede vivir en aguas que están contaminadas y, como señaló el señor Germán, este “resiste al agua con veneno”, cuestión que podemos asociar con la resistencia que deben tener las personas para beber mucho *oma*, como parte del ritual. Además, este pez aparece también en la canción compartida por Pibi Awin en la que se mencionan animales de ojos grandes al igual que este (28), otro pez llamado *pohko* (24) y un sapo conocido como *asha* (23 y 25). En esta canción se hace uso de un paralelismo (que explicamos también en la § 5.3.1), lo cual pone de manifiesto otra de las formas del lenguaje utilizado en este ritual. La mención de estos animales, al ser todos identificados como animales de ojos grandes, podemos asociarla a la resistencia al consumir la chicha de maíz, ya que, al mantener los ojos abiertos y grandes, como los de estos animales, se demostraría la resistencia a la ebriedad producida por tomar *oma*.

A través de estos ejemplos y en el uso del lenguaje de los cantos *rewinki* analizados a lo largo de esta investigación, podemos ver que los iskonawa mantienen cierta familiaridad con las plantas y los animales que los rodean. Esto es importante no solamente porque son usados para referirse a las características corporales de los seres humanos, sino también porque se establece una relación directa entre los efectos del *oma* en el cuerpo de las personas y las características de los animales y plantas que mencionan. Situación que da cuenta del interés y de la relación que mantenían los iskonawa con el espacio, los animales y las plantas del lugar en el que vivían antes de ser contactados.

Esta relación nos conduce necesariamente a la reflexión -y también discusión- sobre la forma de entender y de dar sentido a sus prácticas cotidianas en función de las

relaciones entre el ser humano y no humano. Como parte de los objetivos de esta investigación, en este capítulo nos dedicamos a identificar y explicar la información etnográfica contenida en los cantos de la *fiesta de toma de chicha de maíz* sobre su contexto de enunciación, los participantes y los elementos diversos que conforman el ritual. Sin duda alguna lo mencionado en estos capítulos abre la puerta a una reflexión mayor respecto a las ontologías y a la relación con el medio y la vida de los iskonawa antes de los cambios producidos por el contacto hasta la actualidad.

Para entender estos modos de conocimiento podemos tener en cuenta lo dicho por Viveiros de Castro (2016) respecto al perspectivismo entre las poblaciones nativas en las que los animales son humanos y como debemos interpretarlo desde la Antropología. Ante afirmaciones como “los pecaríes son humanos”, ejemplo que usa el autor, es interesante rescatar aquello que se revela sobre el concepto de humano y el de animal para estas poblaciones. Por lo que, ante estas afirmaciones, además de tener claro el contexto, debemos preguntarnos no sobre la veracidad de esta, sino sobre lo que esta idea “enseña sobre las nociones indígenas de humanidad” y del otro ser en mención respecto a sus relaciones y la situación en la que se manifiesta de forma espontánea, los géneros del habla y los usos del lenguaje (pp.58-60). Asimismo, sobre la noción de cuerpo, poniendo como ejemplo la negativa de una mujer Piro respecto al uso de agua hervida para evitar enfermedades, porque “tal vez para el pueblo de Lima eso sea verdad. Pero para nosotros, gente nativa de aquí, el agua hervida da diarrea. Nuestros cuerpos son diferentes a los de ustedes” (Viveiros de Castro, 2016, p.63), sostiene que estas diferencias dan cuenta de una idea no-biológica del cuerpo y que, por tanto, “no refleja *otra* visión de un mismo cuerpo, sino otro concepto de cuerpo, cuya disonancia subyacente a su homonimia con el nuestro es, justamente, el problema” (Viveiros de Castro, 2016, p.65). Ambas ideas, permiten sostener que, si bien podemos hablar de diferentes ontologías entre pueblos amerindios, no existe división entre aquello que consideramos humano y no humano, sino que entre estos existe una relación de continuidad en la que su experiencia sobre sus cuerpos tiene un rol importante que define sus relaciones entre ellos, *los otros* y el espacio que habitan.

Asimismo, otra mirada interesante para intentar comprender las relaciones entre seres humanos y no humanos para los pueblos indígenas es la que ha sido denominada como sonorismo amerindio. Como su nombre lo indica, este concepto discute con teorías como el perspectivismo el papel que cumple el sonido en las ontologías indígenas y, entre otras cosas, sostiene que, si bien se requiere de un cuerpo físico para producir sonido y para identificar cada especie, “el sonido no está ligado a la fisicalidad del productor del sonido, sino a la imaginación del receptor” (Lewy, 2015, p.94). Propuesta que nos interesa, ya que, a diferencia de la teoría anterior en la que se requiere de un centro/ cuerpo visual para construir una idea, en este caso son los sonidos los que crean la interacción como iguales entre seres visualmente distintos ya que “la creación del sonido exige fisicalidad, mientras su localización en sí se encuentra en el campo de la interioridad” (Lewy, 2015, p.95). Es decir, el cuerpo se transforma a partir del sonido que emite y también del que recibe, trascendiendo así de la visualidad, por lo que las ontologías aparecen a partir de los sonidos. Esta forma de entender los contextos de interacción sonora pretende complementar lo planteado desde el perspectivismo sosteniendo que, entre humanos y no humanos, la interacción se lleva a cabo mediante una entidad compuesta por cosas materiales y no materiales según la performance (contexto) en el que se desarrolla (Lewy, 2015, p.96).

A estas propuestas, se suman Seeger et al. (1987) respecto a las cuestiones a la función social del cuerpo que las sociedades indígenas tienen sobre la naturaleza del ser humano. Para estas, el énfasis recae en la noción social del individuo, cuando este es tomado por su lado colectivo, como instrumento de una relación complementaria con la realidad social (p.4). De esta manera, la corporalidad de los individuos no solo da soporte a la identidad y a los roles sociales, sino que es el instrumento que articula las significaciones sociales y cosmológicas del colectivo puesto que el cuerpo es una matriz de símbolos y objeto de pensamientos. Esta matriz tiene, a su vez, una posición organizadora central en tanto la fabricación, decoración, transformación y destrucción de los cuerpos son los temas alrededor de los cuales se articulan las mitologías, la vida ceremonial y la organización social. Siendo esta concepción del cuerpo, construida a partir de una fisiología de los fluidos corporales, una cuestión principal entre las sociedades indígenas sudamericanas, ya que este es el espacio en el que se realizan

todos estos procesos. Por esta razón, los autores sostienen que entre afirman que esta forma de articular la sociedad estaría basada a partir de la articulación del aspecto físico y social de manera continua (Seeger et al., 1987, p.11-13).

Si bien es cierto que en el caso de los iskonawa no se establece una comunicación como tal entre seres humanos y no humanos, las referencias a estos tenían otra función en las canciones rituales. Como mencionábamos anteriormente, eran utilizados para describir lo que ocurría en el ritual y para señalar características humanas, lo cual da cuenta de que, entre humanos, plantas y animales, finalmente, no existe una división ya que forman parte de un mismo todo. Lo humano y lo no humano no son categorías separadas en las canciones de *la fiesta de toma de chicha de maíz*. No se canta sobre las plantas y los animales de manera independiente, sino que se canta sobre ellos mismos, los humanos, como parte de un mismo todo que se enuncia mediante el lenguaje ritual de los iskonawa, bajos los efectos de la chicha de maíz sobre sus cuerpos.

Considero que esta es una reflexión sobre la que hay todavía más aspectos por explorar; sin embargo, llegado este punto, es necesario reconocer que las limitaciones de esta investigación y la situación actual de los iskonawa, hacen que quede pendiente. Hoy en día, estos cantos *rewinki* no forman parte del repertorio cotidiano de sus relaciones; sin embargo, la intervención de algunas investigaciones y proyectos han propiciado mayor interés entre los mismos iskonawa para conocer más acerca de ello. Es verdad que ellos no necesariamente conocen de su significado ni del contexto en el que se enunciaba, pero debemos recordar que muchos de los recuerdos de *la fiesta de toma de chicha de maíz* permanecen aún en las memorias de los más ancianos, solo que el proceso de transmisión de conocimiento gira no solo de manera intergeneracional entre las familias, sino que, en algunos casos, gira en función a las circunstancias y a las experiencias nuevas de las que las familias iskonawa forman parte.

CONCLUSIONES

A lo largo de estos capítulos hemos desarrollado diferentes aspectos de las memorias sobre la fiesta de toma de chicha de maíz de los iskonawa del río Callería. Teniendo esto en cuenta, comenzamos presentando de qué manera es recordado este ritual y sus cantos entre los iskonawa y sus familias, para poco a poco ir profundizando en el proceso ritual y los elementos que lo conforman hasta llegar a la información etnográfica recogida en los cantos rituales para describirlos a partir de su traducción y transcripción musical.

Es a partir de ello que, sobre el proceso de transmisión de conocimientos sobre el ritual y sobre el nivel de conocimiento de los iskonawa sobre este, hemos visto que hoy en día la *fiesta de toma de chicha de maíz* es un ritual poco conocido entre los iskonawa. Si bien los más ancianos y algunos de sus hijos mantienen algunos recuerdos sobre este, no hay un conocimiento homogéneo entre todos, por lo que la manera de recordar el ritual no es intergeneracional necesariamente, esto como consecuencia de su propia historia. Sin embargo, la historia más reciente de los iskonawa ha ido cambiando en función de la presencia de diversos investigadores y de la implementación de iniciativas de revitalización de la lengua y de sus diseños, quienes han jugado un rol importante para mantener vigente sus memorias y prácticas culturales sobre la vida de sus antepasados.

Durante estos proyectos participaron tanto los abuelos y sus hijos más adultos. Sin embargo, una situación significativa de la transmisión de conocimientos iskonawa durante aquellos contextos es que las niñas y niños que se encontraban acompañando a sus padres han sido grandes receptores de la información compartida. Esto se manifiesta de manera significativa en el caso de las canciones, por ejemplo, ya que son ellos quienes se muestran más entusiastas y mantienen más vigente el recuerdo de las

canciones para compartirlas, más que los adultos. De esta manera vemos que las memorias de los iskonawa sobre las canciones de *la fiesta de toma de chicha de maíz* se han transmitido entre generaciones, pero también a partir de la incidencia de actores externos.

La participación de los ancianos iskonawa en estos proyectos ha sido fundamental, ya que sus memorias son el punto de partida para la transmisión de memorias. Aquellos que viven en la CN Callería, conservan aun recuerdos sobre este ritual y sus canciones. Sin embargo, existe un profundo silencio al respecto, que se manifiesta también en cuestiones asociadas a la vida pasada de los iskonawa, la cual se relaciona con la vida en otra comunidad donde también viven algunos iskonawa, la CN Chachibai. Este silencio sería resultado del proceso de contacto y traslado de los iskonawa. Proceso en el cual se aprendió otra lengua y otras costumbres producto de convivir en una comunidad shipiba durante tanto tiempo, por lo que el hacer y el hablar iskonawa pasó a un plano diferente, al plano doméstico y al de las memorias.

Sin embargo, esta situación de mantener el silencio ha ido cambiando debido a las actividades emprendidas por los iskonawa, tal como ocurre en el caso de las mujeres artesanas. Desde la CN Callería, ellas emprendieron un proceso de la mano con varios proyectos en el que se generó un nuevo espacio de reconocimiento sobre cuestiones asociadas a la vida de los antiguos iskonawa, sobre aquel pasado que las memorias recientes relacionan a la CN Chachibai. Esto se debe a que estas cuestiones forman parte del discurso que utilizan, y que se encuentra en constante proceso de reelaboración, para la venta de artesanía. Asimismo, el camino de este emprendimiento ha generado otro cambio para el proceso de transmisión de sus memorias. La venta de artesanía las lleva a trasladarse a la ciudad, lugar que se convierte en un nuevo espacio para compartir sus conocimientos.

Como podemos ver, el camino de las memorias sobre la vida de los antiguos iskonawa sigue su rumbo hasta el día de hoy. Estos recuerdos han sido compartidos entre las familias iskonawa, pero nos llama la atención que estos se encuentran vinculados con los lugares que conforman su historia. Esta relación memoria-espacio está conformada por la CN Chachibai, al referirse a la vida de los antiguos iskonawa

cerca al *roebiri*; la CN Callería, al ser el lugar donde viven hoy en día y desde el cual se han realizado diversas actividades para recordar, por lo que es un punto intermedio entre los antepasados y los otros que vienen desde fuera y; por último, la ciudad, espacio al que se trasladan para actividades relacionadas con su Asociación y desde el cual se ve la necesidad poner en práctica y reinventar sus conocimientos ancestrales.

Por otro lado, es a partir de estas memorias que podemos concluir que *la fiesta de toma de chicha de maíz* es un ritual que tiene la finalidad de forjar vínculos y establecer uniones con *el otro* con quien mantienen cercanía a nivel familiar y territorial. Sobre este espacio de encuentro con *el otro* vale la pena mencionar que al tratarse de grupos que mantenían este espacio (y tal vez otros) en común, el grado de alteridad entre estos no sería tan distante. Es decir, *el otro* al que se invita a la fiesta, no es tan otro como lo fueron aquellas personas que conocieron durante el proceso de contacto y como aquellas personas con las que han establecido relaciones en la ciudad. A partir de la preparación y de los efectos en sus cuerpos de la bebida de maíz fermentado, *oma*, se realizaba este ritual en el que se genera un espacio en el que se transforman en un mismo cuerpo social. Al igual que en otros pueblos pano, la ingesta y la manipulación de objetos modifican constantemente el cuerpo de los individuos, de modo que, en este caso, el consumo de *oma* produce una unión colectiva fundamental en tanto este fortalece y limpia sus cuerpos.

En este sentido, el tema de la corporalidad está presente de manera transversal al desarrollo del ritual y es fundamental para su efectividad. A partir de lo señalado por los iskonawa, vemos que el cuerpo debe prepararse manteniéndose en ayunas para la preparación de la chicha y para el inicio de la fiesta. En esta, aunque no quedan claras las circunstancias que generan esta distinción, participaban solo los adultos, quienes utilizaban distintas decoraciones corporales rituales como el vestido de lianas, tocados y una serie de perforaciones con plumas, los cuales forman parte de la performance ritual en tanto implican salir de su cotidianidad. Del mismo modo, el consumo de alimentos finalizado el ritual y los objetos utilizados durante este tienen en común el estar hechos de madera y conchas de río, elementos duros que guardan relación con la fortaleza adquirida a partir del ritual.

Esta relación del ritual-cuerpo se manifiesta también en los cantos *rewinki* que hemos descrito. Mediante el lenguaje ritual utilizado, principalmente en el uso del término *yora*, se refuerza la idea de un ritual homogeneizador ya que la idea de cuerpo va más allá de lo individual, a partir de la fiesta de toma de chicha de maíz se conforma un cuerpo social. Además, a través de estos cantos es posible dar cuenta no solo del contexto en el que son enunciados, sino también del lugar, de los objetos, las personas, los sonidos, las acciones, y de las plantas y los animales que formaban parte de este ritual. En estas canciones, aunque no se hace mención alguna a la chicha de maíz, en todas ellas se hacen referencias a la fortaleza y los efectos de la ebriedad que este generaba en sus cuerpos. Ahora, respecto a las características sonoras de estos cantos, podemos afirmar que no existe una forma de cantar correcta o incorrecta, ni un registro de voz permanente a lo largo de su entonación, sino que más bien ambas circunstancias están sujetas a la improvisación del cantante y también a la ebriedad producida por el *oma*, tal como pudimos observar en la forma en que se recuerda este ritual y sus cantos.

Finalmente, nos llama la atención especialmente la mención de las plantas y de los animales en las canciones, ya que, dentro del uso del lenguaje ritual iskonawa que se manifiesta en la selección y la composición de palabras, en el uso de metáforas y elevaciones y alargamientos de la voz, los iskonawa representaban su manera de relacionarse con su entorno, siendo ellos parte importante del mismo. Por esta razón, debemos terminar recordando que, si bien el repertorio compartido a lo largo de esta investigación corresponde a un grupo más grande, no debemos olvidar que el paso del tiempo suele generar olvido, pero los recuerdos compartidos de manera silenciosa permanecen aún en sus memorias. Bajo el umbral de lo hegemónico, permanecen hasta el día de hoy estos cantos, permitiéndonos conocer un poco más sobre la vida de los iskonawa, sobre la relación entre su experiencia sobre sus cuerpos y sus cantos, ya que todo parece indicar que estos dos elementos se encuentran fuertemente vinculados.

BIBLIOGRAFÍA

Albornoz, Marília Raquel (2015). Sonidos e imágenes en la construcción de la persona mbyà-guaraní en el sur de Brasil. *Antropológica*, XXXIII (35), pp. 205-233.

Aubert, E. H. (2007). A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. *Revista de Antropología*, 50 (1). <https://doi.org/10.1590/S0034-7701200700010000.7>

Belaunde, Luisa Elvira (2005). *El recuerdo de Luna: género, sangre y memoria entre los pueblos amazónicos*. Lima, Perú: UNMSM. Fondo Editorial.

Belaunde, Luisa Elvira (2008). Lagrou, Els. A fluidez da forma: arte e alteridade entre os Kaxinawa (La fluidez de la forma: arte y alteridad entre los cashinahua). *Antropológica*, 26 (26), pp. 235–238.

Bigenho, M. (2008). Why I'm Not an Ethnomusicologist: A View from Anthropology. *The New (Ethno)musicologies*, pp.28–39.

Blacking, John (1984) [1995]. "Music, Culture, and Experience." En Byron, Reginald (Ed.) (1995). *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 223-242.

Boas, Franz (1951). *Primitive Art*. Nueva York, Estados Unidos: Capitol.

Boas, Franz (1964). Raza, lenguaje y cultura. *Cuestiones fundamentales de Antropología Cultural*, pp. 153-165.

Brabec, Bernd (2003). "Sinchiruna míriko". Un canto medicinal del ayawaska en la Amazonía peruana. *Amazonía Peruana*, n° 28-29, pp. 147-188.

Brabec, Bernd (2003). Cantando el Mundo: Una exploración sobre las funciones de la música en las sesiones del ayawaska en la etnia Shipibo- Konibo. Recuperado de: <https://homepage.univie.ac.at/evelyne.puchegger-ebner/files/Publikationen%20Bernd/2003-11-cantando+el+mundo.pdf>

- Brabec, Bernd (2011). Die Lieder der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung im Ucayali-Tal, Westamazonien. Las Canciones de la 'Gente Verdadera': Una Antropología musical de las poblaciones indígenas del valle del río Ucayali en la Amazonía occidental del Perú. 2 volúmenes (Tesis de doctorado en etnomusicología). Universidad de Viena, Austria.
- Brabec, Bernd (2012). About magical singing, sonic perspectives, ambient multinaures, and the conscious experience. *Indiana*, 29, pp. 73-101.
- Brabec, Bernd (2014). Los iskobakebo: la historia de un pueblo originario en peligro de extinción. *Lengua y Sociedad*, 14 (1), pp. 21-32.
- Brabec, Bernd y Pérez, Jefferson (2006). Los iskobakebo: La historia del contacto de los misioneros con un pueblo de habla pano en Ucayali. Lima <http://www.emlaak.org/files/Publicationen%20Bernd/2006-01-iskobakebo.pdf>.
- Brabec, Bernd y; Mori Silvano de Brabec, Laida (2009). La corona de la inspiración. Los diseños geométricos de los Shipibo-Konibo y sus relaciones con cosmovisión y música. *Indiana*, 26, pp. 105-134.
- Calavia, O. (2004). Mapas Carnales. Territorio y la sociedad Yaminawa. En Surrallés, A. y García Hierro (Ed.), *Tierra Adentro. Territorio indígena y percepción del entorno* (pp. 121- 136). Lima, Perú: Grupo internacional de trabajo sobre asuntos indígenas.
- Calavia, O. y Arisi, Barbara (2013). La extraña visita: por una teoría de los rituales amazónicos. *Revista Española de Antropología Americana*, 43 (1), pp. 205-222.
- Calavia, O. y Carid, M. (2013). Dossier: Ritual, history and transformation: The pano. *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 43 (1), pp. 197-204.
- Carranza, J., Oré, J. y Villacorta, J. (2016). Una colección de cerámica Isconahua procedente del Alto Utuquinia. Ucayali Central. Perú. *Estudios Amazónicos*, XIII (11), pp. 55-84. Lima, Perú: Centro Cultural José Pío Aza. Misioneros Dominicanos.
- Cesarino, Pedro de Niemeyer (2013). *Quando a Terra deixou de falar. Cantos da mitologia marubo*. São Paulo, Brasil: Editora 34.
- Cook, Nicholas (2008). We are All (Ethno)musicologists now. En Stobart, H. (Ed.). *The New (Ethno)musicologies*. Lanham: Scarecrow Press.
- Cuentas, Manuel (2015). *Dos pueblos en aislamiento y en peligro de extinción: Los isconahua y murunahua del Ucayali*. Lima: Ediciones El Nosedal S.A.C.

- Erikson, Philippe (1992). Uma singular pluralidade a etno-história pano. En Carneiro da Cunha, Manuela (organizador). *Historia dos Índios no Brasil*. Sa Paulo, Brasil: Companhia das Letras-Secretaria Municipal de Cultura.
- Franchetto, B., Fausto, C. y Montagnani, T. (2013). Las formas de la memoria: Arte verbal y música entre los kuikuros del Alto Xingú. *Cuadernos Inter.c.a.mbio*, 10 (12).
- Gutiérrez, Andrea Luz (2016). Máscaras sonoras y metamorfosis en el lenguaje ritual de los runas del Alto Pastaza (Amazonía, Perú). *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 45 (1), pp 17-37. DOI : <https://doi.org/10.4000/bifea.7779>
- Herzog, G. (1945). Drum-Signalling in a West African Tribe. *Word*, (1), pp. 217-238.
- Hornbostel, E. M. Von (1909). Wanyamwezi-Gesänge. *Anthropos*, (4), pp. 781-800.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática (2008). II Censo de comunidades indígenas de la Amazonía peruana 2007. Resultados definitivos. Tomo I
- Instituto Nacional de Estadística e Informática (2017). III Censo de comunidades nativas 2017. Resultados definitivos.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. En Brower, R. (Ed.). *On Translation* (pp. 232-239). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Latva-Pukkila, Anni (2017). "If we don't teach them, how can they dance?" The state of traditional music among children and adolescents in an Awajún community. (Tesis de maestría en Musicología). University of Helsinki.
- León-Portilla (1959). *Visión de los vencidos*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lewy, Matthias (2015). Más allá del "punto de vista": sonorismo amerindio y entidades del sonido antropomorfas y no antropomorfas. *Estudios Indiana*, (8), pp, 83-98.
- Matarezio Filho, Edson (2015). Trompetas ticuna de la Fiesta de la Moça Nova. *Estudios Indiana*, (8), pp. 121 – 136.
- Matorela, Miriam (2004). *Proyecto: "Conservación de la Sierra del Divisor"*. Lima: Pro-naturaleza TNC.

- Rodríguez Alzza, Carolina (2015). Prefijos de partes del cuerpo en la lengua iskonawa (Pano, Perú): una descripción sincrónica (Tesis de licenciatura en Lingüística y Literatura con mención en Lingüística). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rodríguez Alzza, Carolina (2017). Entre el “vivir huyendo” y el “vivir tranquilos”: los contactos de los iskonawa del río Callería (Tesis de maestría en Antropología). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rodríguez Alzza, Carolina (2019). Iskonawa. Rewinki. Canciones de la fiesta de toma de chicha de maíz. *Revista Lingüística*, 15 (1), pp. 357- 383.
- Rodríguez Alzza, Carolina (2020). *Los diseños de nuestra memoria. Registro y continuidad de los diseños de los Iskonawa del río Callería*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ruiz Urpeque, Eduardo (2016). Xebijana tsekati: contexto y significado de la clitoridectomía entre los Shipibo-Konibo del Ucayali (Tesis de maestría en Estudios Amazónicos). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Santamaría, Carolina (2007). El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Latin American Music Review*, 28 (1), pp. 1-23.
- Seeger, A. (2004). *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press.
- Seeger, A.; Da Matta, R. Y Viveiros de Castro, E. (1987). La construcción de persona en las poblaciones indígenas. *Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia*, (32), pp. 2-19.
- Severi, C. (2002). Memory, reflexivity and belief. Reflections on the ritual use of language. *Social Anthropology*, 10 (1), pp. 23–40.
- Severi, C. (2008). El Yo-memoria. Una nueva aproximación a los cantos chamánicos amerindios. *Cuiculco*, 15 (42), pp. 11-28.

- Severi, C. y Araújo, F. (2017). Seres Transmutantes: uma proposta para uma antropologia do pensamento. *Ilha Revista de Antropologia*, 19 (1), pp. 217-262.
- Shelemay, Kay Kauffman (2011). "Sound: The Material of Music". En Shelemay, Kay Kauffman (Ed.). *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*. New York: W.W. Norton
- Titon, J. T. (2008). Knowing Fieldwork. En Barz, G. F. y Cooley, T. J. (Ed.) *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (pp. 25-41). Oxford: Oxford University Press.
- Turner, V. W. (1967). *La Selva de los Símbolos: Aspectos del ritual Ndembu*. Siglo veintiuno editores.
- Turner, V. W. (1973). *Simbolismo y ritual*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Turner, V. W. (1988). *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid, España: Taurus.
- Valdivia, Fernando (director). (2014). *Iskobakebo: Un difícil reencuentro* [Cinta cinematográfica]. Perú: Instituto del Bien Común (IBC) y Teleandes producciones.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2016). El nativo relativo. *Avá. Revista de Antropología*, (29), pp. 29-69.
- Whiton, L., Grenne, B. y Momsen, R. (1964). The iskonawa of the remo. *Journal de la Société des Américanistes*, (53), pp. 85-124.

ANEXOS

Anexo 1. Guía para la traducción de los cantos

Guía para la traducción de los cantos	
Fase	Descripción
FASE 1: RECONOCIMIENTO	<p>Objetivo: Revisar los audios recopilados por investigaciones anteriores.</p> <p>-En esta fase, se presentarán los audios que se encuentran registrados en el Archivo de lenguas peruanas PUCP y por Brabec (2011), que se sabe forman parte de <i>la fiesta de toma de chicha de maíz</i>.</p> <p>-Hecho esto, se preguntará a los iskonawa por su contexto de realización y también sobre de qué trata en general la canción.</p>
FASE 2: TRABAJO DE TRANSCRIPCIÓN	<p>Objetivo: Transcribir los cantos junto a hablantes iskonawa.</p> <p>-En esta fase, se propone a los hablantes de la lengua iskonawa transcribir la canción según el alfabeto iskonawa.</p>
FASE 3: TRADUCCIÓN	<p>Objetivo: Elaborar una traducción grupal de cada línea de la canción.</p> <p>-Esta fase se inicia realizando una traducción grupal de cada línea de la canción.</p> <p>-Posteriormente, se procede a identificar las palabras conocidas (sustantivos o nombres, adjetivos, verbos) con la finalidad de elaborar una traducción literal de la línea, la cual será comparada con la traducción grupal dada anteriormente. Con ello se logrará afinar la traducción de cada línea.</p> <p>-Finalmente, se identifican aquellos otros rasgos gramaticales propios del género de la música: alargamiento, elevación de la entonación, onomatopeyas, gritos, etc.</p>

Anexo 2. Canción para la bebida grupal (*oma*)

Fuente: Tradición oral iskonawa (2018)

- (1) Paeki
[Es] la bebida.
- (2) Oa oa xeahka ayabain ikika.
Cualquier persona, después de tomar,
canta.
- (3) Iska ahonwe.
Sírreme así [lit. hazme].
- (4) Iska ahonwe.
Sírreme así [lit. hazme].
- (5) Ea ahonwe.
Sírreme a mí [lit. hazme].
- (6) Ahontimaraka.
[Mejor] no me sirvas.
- (7) Ahontimaraka.
[Mejor] no me sirvas.
- (8) Ahontimaraka.
[Mejor] no me sirvas.
- (9) Yora metsaka.
[Mi] cuerpo [se siente] bonito.
- (10) Wawa tewanbainki.
El joven se va sosteniendo [no se cae].
- (11) Ahonti itiki.
[Este] es para que me sirvas.
- (12) Ea toa awin.
[Es] mi madre [la mujer que me parió].
- (13) Toa awinin.
[Esa] mujer [me] parió.
- (14) Ahonti itiki.
[Este] es para que me sirvas.
- (15) Ea toa awin.
[Es] mi madre [la mujer que me parió].
- (16) Toa awinin.
[Esa] mujer [me] parió.
- (17) Ea iska ahonwe.
Sírreme así [lit. hazme].
- (18) Ahonti itiki.
[Este] es para que me sirvas.
- (19) Ea toa awin.
[Es] mi madre [la mujer que me parió].
- (20) Toa awinin.
[Esa] mujer [me] parió.
- (21) Aton ene kaya.
Su líquido preparado.
- (22) Ene kaya rabetahon.
Líquido preparado con dos ingredientes.
- (23) Wawa honrohko.
Joven delgadito.
- (24) Nokon naeh mená.
[Ya está] dentro de mi barriga.
- (25) Nokon naeh mená.
[Ya está] dentro de mi barriga.
- (26) Wawa itiki.
Para que sea joven.
- (27) Nokon naetsi!
¡Pobre mi barriga!
- (28) A xeaika.
Tomo eso.
- (29) A xeaika.
Tomo eso.
- (30) Tomai.
Tomo.
- (31) A xeaiki.
Tomo eso.
- (32) Nokon naeh mená ayairi
Tomo dentro de mi barriga.
- (33) Nokon naeh.
Mi barriga.
- (34) Hehehe.
Hehehe
- (35) Wawawa, wawawa, wawawa.
Wawawa, wawawa, wawawa.
- (36) Iska ahontima
No me sirvas.
- (37) Ahontimaraka.
[Mejor] no me sirvas.
- (38) Ewen yoraki.
[Es] mi cuerpo.
- (39) Yora metsaka.
[Mi] cuerpo [se siente] bonito.
- (40) Wawa tewanbain.
[Soy] joven, me sostengo.
- (41) Iska ahonkin.
Sírreme así [lit. hazme].
- (42) Ea ahonkin.
Sírreme a mí [lit. hazme].
- (43) Ahontiri
[Este] es para que me sirvas.
- (44) Ea bakewe.
Hazme nacer.
- (45) Bakemeraton
Ya me hiciste nacer.
- (46) Ahontiri

[Este] es para que me sirvas.

(47) Ea bakewe.

Hazme nacer.

(48) Bakemeraton

Ya me hiciste nacer.

(49) Rowa shinankin!

¡Piensa fuerte!

(50) Yora nokoa.

[Mi] cuerpo ha llegado.

(51) Iska wawakin!

¡Así, hazte joven!

(52) Wawanonkin!

¡Hazte joven!

(53) Wawanonkin!

¡Hazte joven!

(54) Ewen yoraki.

[Es] mi cuerpo.

(55) Raketima banawe!

¡Habla para que no tengas miedo!

(56) Banabanakin!

¡Habla, habla!

(57) Iska ahonkin.

Sírveme así [lit. hazme].

(58) Ahontiri

[Este] es para que me sirvas.

(59) Yora metsaka.

[Mi] cuerpo [se siente] bonito.

(60) Wawa tewanbain.

[Soy] joven, me sostengo.

(61) Ea iska ahon.

Sírveme así [lit. hazme].

(62) Iska ahontiri

[Este] es para que me sirvas así.

(63) Ea toa awin.

[Es] mi madre [la mujer que me parió].

(64) Toa awinin.

[Esa] mujer [me] parió.

(65) Aton ene kaya.

Su líquido preparado.

(66) Ene kaya rabetahon.

Líquido preparado con dos ingredientes.

(67) Ewen naeh mená.

[Ya está] dentro de mi barriga.

(68) Wawa honrohko.

Joven delgadito.

(69) Wawa kirohko.

Joven delgadito.

(70) Rowa shinankin!

¡Piensa fuerte!

(71) Yora nokoa.

[Mi] cuerpo ha llegado.

(72) Wawa iki.

Soy joven.

(73) Ewen rowa shinan.

Mis pensamientos fuertes.

(74) Yora nokohon.

[Mi] cuerpo ha llegado.

(75) Ewen mana wai.

Mi chacra en las partes altas.

(76) Mana waihon

Haciendo mi chacra en las alturas.

(77) Ewen yorabi wai.

Yo mismo la he sembrado.

(78) Ewen rowa yowa.

Mi plátano fuerte.

(79) Bana iti iki.

Es para sembrar.

(80) Ewen rowa shinan.

Mis pensamientos fuertes.

(81) Rowa shinankoin.

Mis pensamientos verdaderamente fuertes.

(82) Yora nokoi.

[Mi] cuerpo está llegado.

(83) Wawai.

Me estoy haciendo joven.

(84) A aki.

Hasta ahí voy a hacer.

Anexo 3. Traducción de la canción dedicada a la fermentación de la chicha de maíz (*oma*)

(1) *Pae shanto heni*

Pae	shanto	Heni
Fermentado	tambaleándose	Bebida

Se tambalea (por tomar) la bebida fermentada (oma)

(2) *Rebo okoi*

rebo	okoi
punta	derramar

Se derrama (el oma) sobre la cara (la punta de la nariz)

(3) *Pae saka ika*

pae	saka	Ika
Fermentado	gas	COP

Sale el gas cuando destapan la bebida fermentada (oma)

(4) *Saka ika heni*

saka	ika	Heni
gas	-	Bebida

(5) *Heni henibi*

Heni	henibi
Bebida	

(6) *Rebo okoi*

Rebo	okoi
Server	derramar [sobre la nariz]

Se derrama (el oma) sobre la cara (la punta de la nariz)

(7) *rebo okoi*

Rebo	Okoi
Server	derramar [sobre la nariz]

Se derrama (el oma) sobre la cara (la punta de la nariz)

(8) *Saka ika heni*

saka	ika	Heni
gas	-	Bebida

(9) *Heni henibi*

Heni	Henibi
Bebida	

(10) *Rebo okoi*

rebo	Okoi
Server	derramar [sobre la nariz]
<i>Se derrama (el oma) sobre la cara (la punta de la nariz)</i>	

(11) *Pae shanto heni*

Pae	shanto	jeni
Fermentado	tambaleándose	Bebida
<i>Se tambalea (por tomar) la bebida fermentada (oma)</i>		

(12) *Rebo okoi*

Rebo	okoi
Server	derramar [sobre la nariz]
<i>Se derrama (el oma) sobre la cara (la punta de la nariz)</i>	

(13) *Ah eh eh
Ah eh eh
Ah eh eh
(interjecciones)*(14) *Rakowe xobo oshore*

rako-we (IMP)	Xobo	Oshori
Abrígalo	Casa	Blanquiñoso
<i>Abrígalo en casa para que descanse (el que ha tomado oma)</i>		

(15) *Nokon naeh mena*

Nokon	Naeh	Mena
Nuestro	estómago	Dentro
<i>Esta dentro de nuestro estómago</i>		

(16) *Naeh menatsi*

Naeh	menatsi
Estómago	dentro
<i>Suena dentro (del estómago) cuando tomas algo fuerte (como el oma)</i>	

(17) *Wawa arohko*

Wawa	arohko
Joven	huesudo

Joven delgado y débil

(18) *Nokon tachatsi*

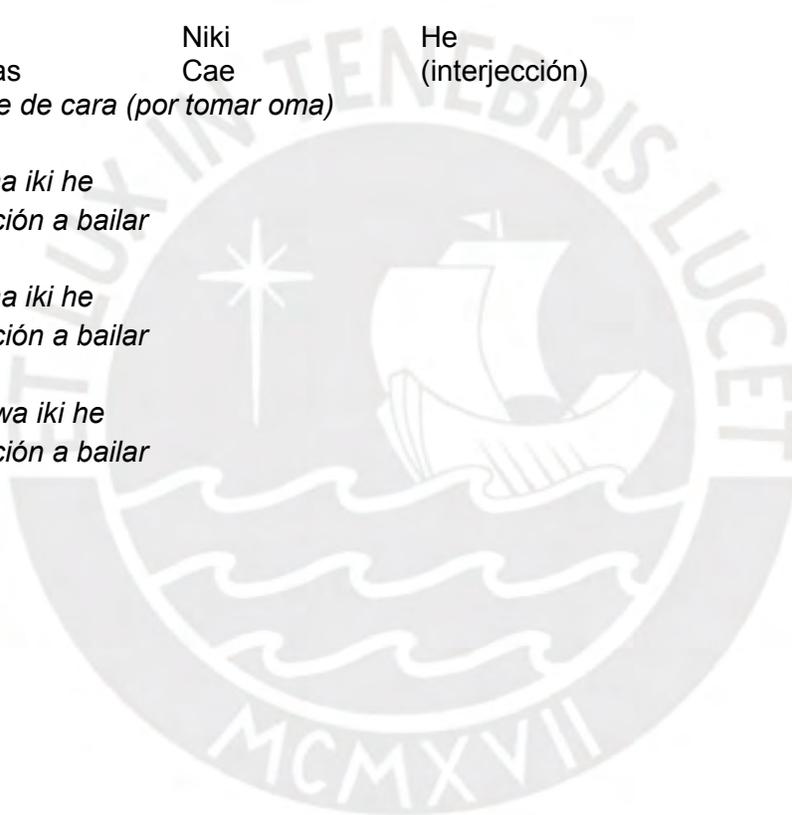
Nokon	tacha-tsi
	Raíz

La bebida entra en todo el cuerpo [desde la raíz]

(19) *Tamoniki he*

Tamo	Niki	He
Mejillas	Cae	(interjección)

Se cae de cara (por tomar oma)

(20) *Ima iki he*
Invitación a bailar(21) *Ima iki he*
Invitación a bailar(22) *hiwa iki he*
Invitación a bailar

Anexo 4. Partitura de la canción dedicada a la fermentación de la chicha de maíz

Canción dedicada a la fermentación
de la chicha de maíz (oma)

Arr. AYM

Pueblo Iskonawa

C#

Voz 

pae - shan - to - he - ni re - bo - o - ko - i — pae - sa - ka - i - ka - sa - ka - i - ka - he - ni
Se tambalea (por tomar) la se derrama (el oma) sobre la cara Sale el gas cuando Gas Bebida
bebida fermentada (oma) la punta de la nariz fermentada (oma) la bebida

3



he - ni - he - ni - bi re - bo - o - ko - i re - bo - o - ko - i sa - ka - i - ka - he - ni
Bebida se derrama (el oma) sobre la cara se derrama (el oma) sobre la cara Gas Bebida
la punta de la nariz (la punta de la nariz)

5



he - ni - he - ni - bi re - bo - o - ko - i
Bebida se derrama (el oma) sobre
la cara (la punta de la nariz)

6

pae - shan - to - je - ni
Se tambalea (por tomar) la bebida
fermentada (oma)

re - bo - o - ko - i -
se derrama (el oma) sobre la cara
(la punta de la nariz)

ah - eh - eh - ah - eh - eh
interjección

8

rako - we - xo - bo - oshori
Abrigalo en casa para que
descanse (el que ha tomado oma)

no - ko - naeh
Esta dentro de
nuestro estómago

9

na - eh - me - nat - si
Suena dentro (del estómago)
cuando tomas algo fuerte (como el oma)

wa - wa - a - roh - ko
Joven delgado

10

no - kon - ta - chat - si - fa - mo - ni - ki - he - i - ma - i - ki - he
La bebida entra en todo Se cae de cara (por invitación a bailar
el cuerpo (desde la raíz) tomar oma)

i - ba - i - ki - he
Invitación a bailar

hi - wa - i - ki - he
Invitación a bailar

Anexo 5. Traducción de la canción de *la fiesta de toma de chicha de maíz*

(23) *Asha mapehraki ia*

asha mapehraki ia
 sapo morder cabeza
Morder la cabeza del sapo

(24) *Pohko mapehraki ia*

pohko mapehraki ia
 shi rui (pez) morder cabeza
Morder la cabeza del pez

(25) *Asha mapehraki ia*

asha mapehraki ia
 sapo morder cabeza
Morder la cabeza del sapo

(26) *Weh weh ia*

(27) *Iska ahuwe maska*

Hazme así

(28) *Yonsha mapehraki ia*

yonsha mapehraki ia
 shuyo (pez) morder cabeza
Morder la cabeza el pez

Anexo 6. Traducción de la canción de la *fiesta de toma de chicha de maíz I*

(29) *Iki shinaki*

lki shina-ki
 pensamiento
En mis pensamientos (está tomar oma)

(30) *Ah eh eh*

Ah eh eh

(31) *Ewen naeh mena*

ewen naeh mena
 estómago adentro

Ya hemos tomado(oma) y está dentro del estómago

(32) *Naeh menatsi*

naeh mena-tsi
estómago Dentro
(La bebida) está dentro del estómago.

(33) *Tamo nikiki*

tamo Nikiki
mejillas Caer
Caerse de cara

(34) *Tamo iskawahue*

tamo iska-wahue
mejillas Hacer
Nadie dice nada, aunque se caiga

(35) *Iskawawa non*

iska- wawa Non
hacer
Sigue tomando (oma)

(36) *Bokonewa tacha*

bokon-ewa Tacha
céptico Raíz
(El oma) entra hasta la raíz de las personas que toman

(37) *Tacha menatsi*

tacha mena-tsi
 raíz dentro
La bebida se va hasta sus pies

(38) *Tamo nikiki*

tamo Niki
 mejillas Caer
Caerse de cara

(39) *Bawa nikiki*

bawa Niki
 Caer
Tomar (oma) hasta llenarse todo

(40) *Ea noshan bero niki*

ea noshan bero Niki
 shuyo Caer
Soy fuerte (como el shuyo) y la bebida no me afecta

(41) *Ea noshan bero niki*

ea noshan bero Niki
 shuyo Caer
Soy fuerte (como el shuyo) y la bebida no me afecta

(42) *Ea noshan bero niki*

ea noshan bero Niki
 shuyo Caer
Soy fuerte (como el shuyo) y la bebida no me afecta

(43) *Ea noshan bero niki*

ea noshan bero Niki
 shuyo Caer
Soy fuerte (como el shuyo) y la bebida no me afecta

Anexo 8. Traducción de la canción de la *fiesta de toma de chicha de maíz II*

(44) *Iki shinaki*

<i>iki</i>	<i>shina-ki</i>
	Pensamiento

En mis pensamientos (está tomar oma)

(45) *Ah eh eh*
Ah eh eh

(46) *Tacha menatsi*

<i>tacha</i>	<i>mena-tsi</i>
raíz	dentro

La bebida entra hasta la raíz (en todo el cuerpo)

(47) *Sita pakemai*

<i>sita</i>	<i>pake-ma-i</i>
abajo	Caer

(La bebida) hace caer al piso

(48) *Ima yoiki*

<i>im-a</i>	<i>yoi-ki</i>
embriagarse (PF)	Decir

Digo que estoy embriagado (pero que puedo seguir tomando porque soy fuerte)

(49) *Bokon bokon mewa*

<i>bokon</i>	<i>Bokon</i>	<i>Mewa</i>
cético	Cético	Grande

(Fuerte) como el gran árbol de cético

(50) *Bokon mewa tacha*

<i>bokon</i>	<i>Mewa</i>	<i>Tacha</i>
cético	grande	raíz

El hombre es fuerte (desde adentro) como el cético

(51) *Tacha menatsi*

<i>tacha</i>	<i>mena-tsi</i>
raíz	dentro

La bebida se va hasta sus pies

(52) *Sita pake bae*

Tomas algo y se siente por todo el cuerpo

(53) *Ima iki he*

Invitación a bailar

(54) *Ima iki he*

Invitación a bailar

(55) *Ea toa awimi*

ea	toa	Awini
	parir	Mujer

La mujer que me ha parido (preparó el oma)

(56) *Toa awini*

toa	Awini
parir	Mujer

Esa mujer me ha parido

(57) *Ato jeni ha*

ato	jeni	Ha
árbol	bebida	

La bebida me hace fuerte (como el árbol)

(58) *Rawe taroa*

rawe	Taroa
dos	Mezclado

Esos dos mezclados (agua con maíz)

(59) *Ea toa awini*

ea	toa	Awini
	parir	mujer

La mujer que me ha parido (preparó el oma)

(60) *Iki shinaki*

iki	shina-ki
	Pensamiento

En mis pensamientos (está tomar oma)

(61) *Iki shinaki*

iki	shina-ki
	Pensamiento

En mis pensamientos (está tomar oma)

Anexo 9. Partitura de la canción de la *fiesta de toma de chicha de maíz II*

Canción de la fiesta de toma de chicha de maíz II

Arr.-AYM

Pueblo Iskomawa

A

Voz

i - kí - shí - na - kí - ah eh eh eh eh

En mis pensamientos (esta tomar oma)

La bebida entra hasta la raíz
(en todo el cuerpo)

3

si - ta - pa - kenai i - ma - yoi - bo - kon-bo - kon-me-wa bo - kon-me-wa ta - cha

(la bebida) hace caer digo que estoy embriagado (Fuerte) como el gran árbol de El hombre es fuerte (desde adentro) al piso (pero que puedo seguir tomando cético como el cético

5

ta - cha - me-mat - si - si - ta - pa - ke - bae - i - ma - i - ki he ima - i - ki - he

La bebida se va hasta sus Tomas algo y se siente por Invitación a bailar pies el cuerpo todo

7

ea toa a wi mi toa a wi ni a to je ni ha ra we ta ro a

La mujer que me ha Esa mujerme ha La bebida me hace fuerte Esos dos mezclados (agua con maíz) parido (preparo el oma) parido (como el árbol)

9

ea to a wi ru i ki shi na ki
La mujer que me ha En mis pensamientos
parido (preparo el oma) (esta tomar oma)

accel.

(Ininteligible)

Detailed description: A musical score for a vocal line. It begins with a measure number '9'. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are in Spanish: 'ea to a wi ru i ki shi na ki' followed by 'La mujer que me ha parido (preparo el oma)'. Below this, there are Chinese characters: 'En mis pensamientos' and '(esta tomar oma)'. The score includes a '7' in a circle above a note, a '2' in a circle above a note, and a '3' in a circle above a note. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'accel.' followed by a dashed line.



Anexo 10. Traducción de la canción de las mujeres hacia los hombres

(62) *Boshki ishai*

boshki	Ishai
pene	Insult

Pene de fea apariencia

(63) *Isankoro wistori*

isan-koro	Wistori
árbol – color	Largo

(El pene es) como el isan

(64) *Isankoro wistori*

isankoro	Wistori
árbol – color	Largo

(El pene es) como el isan

(65) *Pana hoa hansere*

pana	hoa	Hansere
flor de wistori (el olor)	parece	sucio en la entrepierna

Su entrepierna sucia huele como la flor de wistori

(66) *Pana hoa hansere*

pana	hoa	Hansere
flor de wistori (el olor)	parece	sucio en la entrepierna

Su entrepierna sucia huele como la flor de wistori

(67) *Epue hoa hansere*

epue	hoa	Hansere
flor de yarina (el olor)	parece	sucio en la entrepierna

Su entrepierna sucia huele como la flor de yarina

(68) *Epue hoa hansere*

epue	hoa	Hansere
flor de yarina (el olor)	parece	sucio en la entrepierna

Su entrepierna sucia huele como la flor de yarina

(69) *Epue hoa hasere*

epue	hoa	Hansere
flor de yarina (el olor)	parece	sucio en la entrepierna

Su entrepierna sucia huele como la flor de yarina

(70) *Isankoro wistori*

isan-koro

árbol – color

Pene como el isan

Wistori

Largo



Anexo 11. Traducción de la canción de fin de fiesta

(82) Owa bita bita

Rien todos cuando se acaba (el oma)

(83) Owa bita bita

Rien todos cuando se acaba (el oma)

(84) Mapo wake werani iki

mapo	wake	Werani	iki
tinaja	levantar	Poner	

Muestran la tinaja vacía y luego la ponen en el piso

(85) *Ish ish ish*

Ish ish ish

Ish ish ish

(86) *Uuhhh*

(87) *Ain watan wataiki*

ain	watan	Wataiki
bajar		

Bajan la tinaja porque ya se acabó la bebida

(88) *Ain watan wataiki*

ain	watan	Wataiki
bajar		

Bajan la tinaja porque ya se acabó la bebida

Anexo 12. Partitura de la canción de fin de fiesta

Canción de fin de fiesta

Arr. AYM

Pueblo Iskomawa

Voz  **G**

owa - bi - ta - bi - ta owa - bi - ta - owa - bi - ta - ma - po - wa - ke - we - ra - ne - iki
 Rien todos cuando se acaba Muestran la tinaja vacía y luego la ponen en
 (el oma) el piso

Voz 

ish-ish-ish ish-ish-ish ish-ish-ish uh ah u - ha ish-ish-ish- ish - ish-ish - uh ah

Expiration Inspiration

Voz 

ain - wa - fan - wa - tai - ki ain - wa - fan - wa - tai - ki - (Ininteligible)

Bajan la tinaja porque ya se acabó la bebida