



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Métrica de los cantos tradicionales kakataibo

Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en
Lingüística Hispánica que presenta el Bachiller:

Alejandro Augusto Prieto Mendoza

Asesor: Dr. Roberto Zariquiey Biondi

Lima, Perú

Pando, 2015

Resumen

La presente tesis es un estudio sobre la métrica de las canciones tradicionales kakataibo, lengua Pano hablada aproximadamente por 3000-3500 personas en los departamentos de Huánuco y Ucayali (Perú) e incluye 3 capítulos. En el primer capítulo, se ofrece una breve descripción de la situación actual de la lengua, junto con el marco teórico empleado en el análisis de los datos, las investigaciones previas al tema en cuestión y los géneros analizados en la presente tesis. En el segundo capítulo, se analizan los géneros *ño xakwati*, *no bana 'iti*, *bana tuputi*, *rarumati*, *mankëti* y *xunkati*, y se postula la interacción de dos sistemas rítmicos en la composición de los versos: la métrica poética y el sistema rítmico musical. Finalmente, se concluye la existencia de al menos doce géneros tradicionales, los cuales se componen de cuatro características: la melodía, la escansión, la temática y el género del cantante; no obstante, no todos presentan una escansión particular: las líneas en *mankëti* y *xunkati* son creadas aperiódicamente. Por otro lado, para fines de la métrica poética, el comportamiento de las sílabas se basa en la longitud de estas y no en si son abiertas o trabadas; por lo que se concluye que la unidad mínima de este sistema es la mora; asimismo, cada género exige un número determinado de estas unidades. Además, se proponen una serie de reglas y restricciones para la asociación texto-escansión y en caso no se cumplan, se alargan vocales siguiendo patrones acentuales del sistema prosódico de la lengua o se eliminan segmentos vocálicos. En cuanto al sistema rítmico musical, la unidad mínima es la sílaba, por lo que cada nota se corresponde con solo una de estas unidades; los géneros se componen bajo un ritmo binario, el cual determina los acentos de la línea, y se componen de dos notas y/o solo variaciones microtonales.

Índice

Índice de cuadros	vi
Índice de figuras	vii
Índice de mapas	viii
Lista de abreviaturas.....	ix
Introducción	x
i. Metodología.....	xi
ii. Estructura de la tesis	xiii
Capítulo 1 Marco teórico e investigaciones previas	1
1.1 Breve situación actual de la lengua kakataibo	1
1.2 Marco Teórico.....	5
1.2.1 Estudios etnopoéticos	5
1.2.2 Teoría del acento métrico (Hayes 1995)	7
1.2.3 Estructuración métrica de los versos: un estudio de caso.....	9
1.3 Antecedentes bibliográficos.....	12
1.3.1 Antecedentes lingüísticos	12
1.3.2 Antecedentes musicológicos.....	17
1.4 Géneros musicales kakataibo y sus funciones	28
Capítulo 2 Métrica y Música de las canciones kakataibo	31
2.1 Ño xakwati.....	33
2.1.1 Comportamiento métrico de las sílabas.....	33
2.1.2 Asociación texto-escansión	36
2.1.3 Sistema rítmico musical	43
2.2 No bana ‘iti y bana tuputi	46
2.2.1 Vocales trimoraicas	46
2.2.2 Supresión de moras	49
2.3 Rarumati.....	54
2.4 Mankëti y Xunkati	56

Conclusiones.....	59
Bibliografía.....	61
Anexos.....	67
1. Bana tuputi.....	67
2. Bana tuputi.....	77

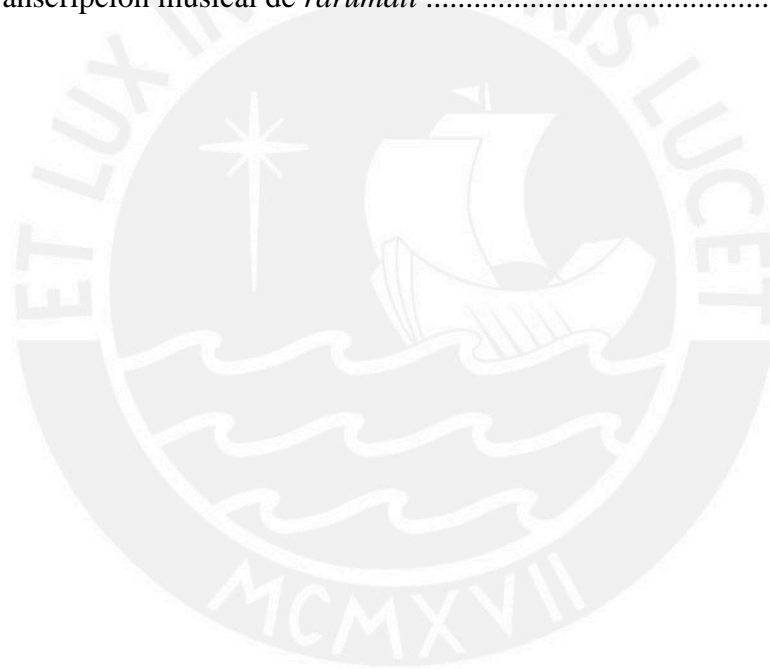


Índice de cuadros

Cuadro n°1 Base de datos.....	xii
Cuadro n°2 Colaboradores y/o cantantes kakataibo.....	xii
Cuadro n°3 Consonantes del kakataibo (Bajo Aguaytía).....	3
Cuadro n°4 Vocales del kakataibo (Bajo Aguaytía).....	3
Cuadro n°5 Alfabeto propuesto en Zariquiey (2011a).....	4
Cuadro n°6 Tipos de canciones según Wistrand (1976).....	22
Cuadro n°7 Número de canciones recogidas por Wistrand (1975: 139).....	26
Cuadro n°8 Comparación de géneros recogidos en Wistrand (1975) y Zariquiey (2014)/Prieto.....	29
Cuadro n°9 Géneros analizados en esta tesis y sus funciones.....	30
Cuadro n°10 Comportamiento métrico de la sílabas en las canciones kakataibo.....	36
Cuadro n°11 Tipo de sílaba, número de moras y valor musical.....	45
Cuadro n°12 Duración de vocales finales.....	47
Cuadro n°13 Tipo de sílaba y número de moras.....	49

Índice de figuras

Figura n°1 Clasificación dialectal del kakataibo	2
Figura n°2 Espectrograma de <i>pakakama</i> 'lanza de bambú=PL'	15
Figura n°3 Espectrograma de <i>piakëxa</i> 'Él/ella comió hace tiempo'	15
Figura n°4 Espectrograma de <i>bukun</i> 'especie de rana'	16
Figura n°5 Transcripciones musicales en Wistrand (1975).....	27
Figura n°6 Transcripción musical de <i>ño xakwati</i>	45
Figura n°7 Transcripción musical de <i>no bana 'iti y bana tuputi</i>	53
Figura n°8 Transcripción musical de <i>rarumati</i>	56



Índice de mapas

Mapa n°1 Ubicación geográfica de las comunidades kakataibo 1



Lista de abreviaturas

Abreviación	Significado
>	‘Marcador de cambio de referencia interclausal’
σ	‘sílabas’
μ	‘mora’
U	‘sílabas con vocal corta’
–	‘sílabas con vocal larga’
—	‘sílabas con vocal extralarga’
//	‘cesura’
/	‘subdivisión’
1p	‘primera persona’
1pl	‘primera persona plural’
1sg	‘primera persona singular’
2p	‘segunda persona’
2pl	‘segunda persona plural’
2sg	‘segunda persona singular’
3p	‘tercera persona’
3pl	‘tercera persona plural’
3sg	‘tercera persona singular’
A	‘sujeto transitivo’
BEN	‘benefactivo’
CAUS	‘causativo’
COM(A)	‘comitativo orientado a A’
COM(O)	‘comitativo orientado a O’
COM(S)	‘comitativo orientado a S’
DIM	‘diminutivo’
ERG	‘ergativo’
FACT	‘factitivo’
FOC	‘foco’
FUT	‘futuro’
GEN	‘genitivo’
IMP	‘imperativo’
IMPF	‘imperfectivo’
IMPR	‘referencia imprecisa’
IMPR.LOC	‘locativo impreciso’
INST	‘instrumento’
INTF	‘intensificador’
INTR	‘intransitivo’
LOC	‘locativo’
NAR	‘registro narrativo’
NEG	‘negativo’
NOM	‘nominalizador’
no.prox	‘no próximo al destinatario’
O	‘objeto transitivo’

PAST	'pasado'
PERF	'perfectivo'
PLU	'plural'
POS	'posesivo'
PROP	'propietivo'
REC	'recíproco'
REFL	'reflexivo'
REM.PAST	'pasado remoto'
S	'sujeto intransitivo'
SE	'evento simultáneo dependiente'
TRANS	'transitivo'



Introducción

En los últimos años, la pregunta por la realidad sonora de la Amazonía ha adquirido importancia en los círculos académicos gracias al trabajo documental *Cantos e instrumentos Aguarunas*, del musicólogo peruano César Bolaños (2000), así como a estudios posteriores (De mori 2008; Beier 2001; Beier, Michael y Sherzer 2002) o el anuncio de la inclusión de los rezos eshuva del grupo Huachipaire en la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (UNESCO 2011)¹. Estos avances permiten ahora comenzar a revertir el contexto de desconocimiento que acertadamente criticaron César Arróspide (2001) y Raúl R. Romero (2012), mediante trabajos enfocados en la documentación, análisis y explicación, tanto lingüística como musical, de la diversidad cultural de la Amazonía. Es en este contexto que se justifica plenamente el objeto de estudio y el objetivo central de esta investigación: estudiar cómo el conocimiento lingüístico se manifiesta en un fenómeno musical de un grupo amazónico. Para alcanzar este objetivo, en la presente tesis se describe y analiza el comportamiento métrico de los cantos tradicionales del pueblo kakataibo. Así entonces, esta tesis parte de la siguiente pregunta central de investigación²:

- ❖ *¿Cómo se estructuran métricamente las canciones tradicionales en el idioma kakataibo?*

Del mismo modo, ante esta interrogante se ha formulado la siguiente hipótesis:

- ❖ *Los géneros de las canciones tradicionales del idioma kakataibo siguen un molde métrico y/o escansión, basado en un determinado número de moras y las irregularidades se acomodan mediante una serie de alargamientos vocálicos.*

¹ Para un recuento de trabajos previos sobre música y lingüística en el área amazónica ver (Beier, Michael y Sherzer 2002).

² Esta investigación fue llevada a cabo en el asentamiento humano de San José y en la comunidad kakataibo de Yamino (Pucallpa, Ucayali) durante los meses de Julio y Agosto del año 2014.

i. Metodología

Para poder resolver esta pregunta de investigación se plantearon los siguientes objetivos metodológicos:

- ❖ *Recoger un corpus de canciones de aproximadamente 1 hora.*
- ❖ *Transcribir, segmentar y traducir cada canción recogida.*
- ❖ *Ofrecer una tipología de los diversos géneros de las canciones tradicionales del idioma kakataibo y un breve recuento cultural de sus funciones.*
- ❖ *Describir la métrica de las canciones en cuestión: patrones, irregularidades y limitaciones.*

Asimismo, frente a esta metodología, la línea de trabajo trazada fue la siguiente: en primer lugar, se trabajó con una base de datos de nueve canciones recogidas por Roberto Zariquiey (Zariquiey 2014), cantos que fueron documentados durante los años 2010-2012 utilizando una grabadora ZOOM-H4, en formato no comprimido WAV (estéreo, digitalizado a una ratio de 44,100 Hz y a 16 bits).

Por otro lado, se añadieron tres canciones recogidas durante el trabajo de campo ejecutado para esta tesis; para ello, se utilizó una grabadora SONY ICD-PX312. Además, cada grabación fue transcrita siguiendo el alfabeto empleado en Zariquiey (2011a) y segmentada en ELAN (software especialmente diseñado para la transcripción y procesamiento de datos lingüísticos creado por el Instituto Max Plank para la Psicolingüística <http://tla.mpi.nl/tools/tla-tools/elan>); por otra parte, para el análisis acústico se empleó el software PRAAT (Boersma y Weenik 2014). En los anexos de esta tesis se añade una traducción libre de las canciones al español (la presente base de datos se encuentra digitalizada y puede ser consultada en el Archivo Digital de Lenguas Peruanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/15344>).

Cuadro n°1 Base de datos

Base de datos	
Recogida por	Tiempo
Roberto Zariquiey	48m: 59s
Alejandro Prieto	05m: 32s
	Total 54m: 31s

En cuanto al recojo de canciones, los colaboradores y/o cantantes que ayudaron en esta investigación fueron los siguientes: Irma Estrella, Emilio Estrella, Roberto Angulo, Wilton Odicio, Carlota Vásquez, Salomón Estrella, Alfredo Estrella y Ricardo Odicio; estoy profundamente agradecido con cada uno de ellos por haberme brindando minutos de su tiempo y permitido escuchar sus canciones. En el siguiente cuadro, se detalla el rol que desempeñaron.

Cuadro n°2 Colaboradores y/o cantantes kakataibo

Colaborador(a)	Rol
Irma Estrella	Cantante
Emilio Estrella	Cantante; brindó información sobre los géneros musicales y los instrumentos kakataibo.
Roberto Angulo	Cantante; brindó información sobre los instrumentos musicales kakataibo.
Wilton Odicio	Ayudó en la transcripción de las canciones <i>xunkati</i> y <i>rarumati</i> .
Carlota Vásquez	Cantante
Salomón Estrella	Participó en la grabación de ítems léxicos.
Alfredo Estrella	Brindó información sobre los géneros musicales y los instrumentos kakataibo.
Ricardo Odicio	Participó en la grabación de ítems léxicos y frases.

ii. Estructura de la tesis

En relación a la estructura de la presente tesis, en el primer capítulo se expone un breve recuento de la situación actual del kakataibo (§1.1); luego, se explicita el marco teórico empleado en el análisis de los datos (§1.2). Seguido de ello, se presentan los antecedentes bibliográficos de corte lingüístico (§1.3.1) y musicológico (§1.3.2) para luego finalizar con un recuento descriptivo de los géneros musicales recogidos en esta investigación y sus funciones dentro de la cultura kakataibo (§1.4).

Posteriormente, en el segundo capítulo, se explica el ordenamiento métrico de los géneros en cuestión: *ño xakwati* (§2.1), *no bana 'iti, bana tuputi* (§2.2), *rarumati* (§2.3), *mankëti* y *xunkati* (§2.4); además, se propone y explica la interacción de dos sistemas rítmicos en la creación de las líneas de cada género: **la métrica poética** y **el sistema rítmico musical**. Finalmente, en el tercer capítulo, se ofrece un recuento de las conclusiones logradas en esta investigación (§3), seguidas de un apartado de anexos con transcripciones de dos canciones incluidas en la presente base de datos.

Capítulo 1

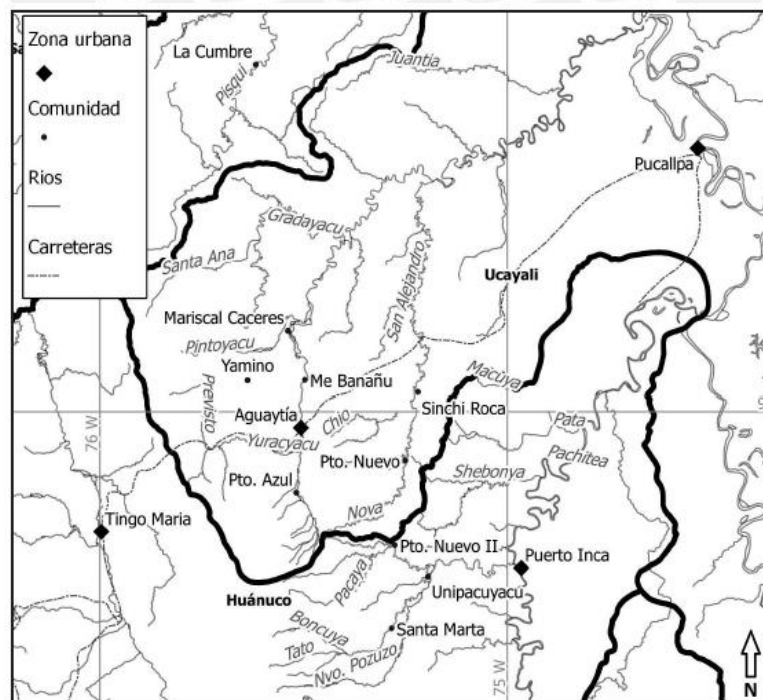
Marco teórico e investigaciones previas

En esta parte de la tesis, se presenta primero un breve recuento de la situación contemporánea del pueblo kakataibo y de su lengua (§1.1); luego, el marco teórico empleado en el análisis de los datos (§1.2) y los antecedentes bibliográficos consultados en esta investigación con especial énfasis en la variedad cuyos cantos se han recogido, la de Bajo Aguaytía (§1.3).

1.1 Breve situación actual de la lengua kakataibo

El kakataibo es una lengua de la Amazonía peruana perteneciente a la familia lingüística Pano³, cuyos hablantes viven entre los departamentos de Huánuco y Ucayali, a lo largo de cuatro ríos: Aguaytía, San Alejandro, Sungaroyacu y Shamboyacu; ver mapa n°1 (Zariquiey 2013: 163).

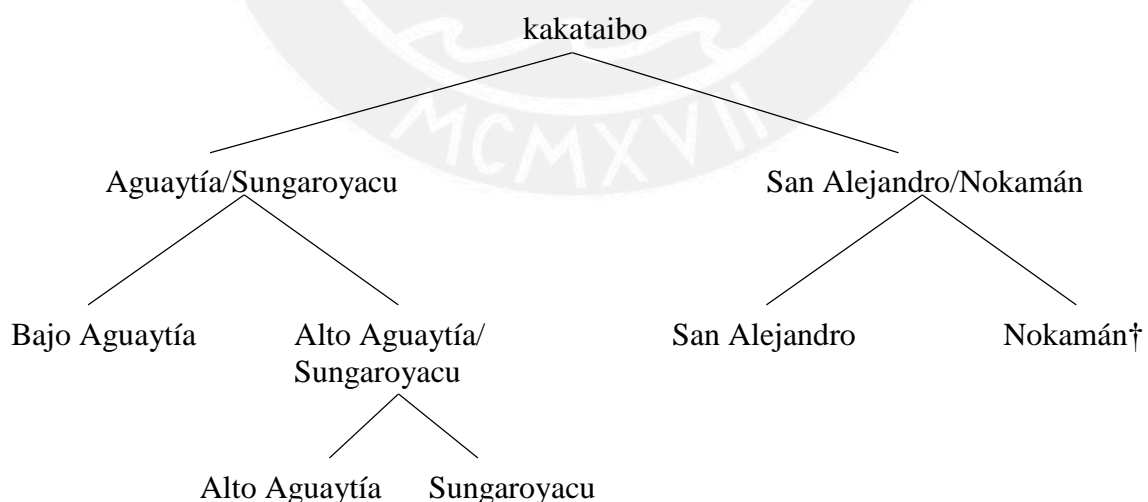
Mapa n°1 Ubicación geográfica de las comunidades kakataibo



³ Dentro la tradición de estudios pano, Fleck (2013) sitúa al Kakataibo como la única lengua en su rama; esto se debe a la relativa divergencia fonológica y léxica que muestra en comparación con otras lenguas de esta familia.

La densidad poblacional según el *Instituto Nacional de Estadística e Informática* (2007) es de 1879 miembros; no obstante, la FENACOCA, *Federación Nativa de Comunidades Cacataibo*, estima un número alrededor de los 3500 habitantes (Zariquiey 2011b). En relación a la variación dialectológica, el número reducido de hablantes y la cercanía geográfica no son impedimento para una diversidad dialectal marcada. En Zariquiey (2011b), recogiendo trabajos anteriores (Tessmann 1930; Wistrand 1969a; Cortez Mondragon 1998), se proponen cinco dialectos que conforman dos grupos: Bajo Aguaytía, Alto Aguaytía, Sungaroyacu, San Alejandro y Nokamán†; el primer grupo sería el de Aguaytía/Sungaroyacu, en el cual, por un lado, se encuentra la variedad del Bajo Aguaytía y, por otro, en una misma unidad debido a su semejanza, la variedad del Alto Aguaytía y la de Sungaroyacu; en segundo lugar, la otra subdivisión del idioma kakataibo sería la rama San Alejandro/Nokamán, en la cual se encuentra el dialecto hablado en San Alejandro y el Nokamán, variedad ya extinta. Esto se resume en la siguiente figura n°1 (Zariquiey 2011b: 9):

Figura n°1 Clasificación dialectal del kakataibo



La variedad con la cual se trabajó en la presente tesis es la del Bajo Aguaytía, descrita en Zariquiey (2011a). A continuación, se presentan los sistemas consonántico y vocálico descritos por el autor, así como también el sistema ortográfico (cuadros 3-°5).

Cuadro n°3 Consonantes del kakataibo (Bajo Aguaytía)

Articulador Activo	Labio -	Apico-	Lamino -	Sub-apical	Dorso-		Glotal
Articulador Pasivo	Labial	Alveola r	Palato-Alveola r	Palatal (retroflejo)	Velar		
					No - labializado	Labializado o	
Oclusivo	p	t			k	k ^w	ʔ
Nasal	m	n	ɲ				
Vibrante		r					
Africado		ts	tʃ				
Fricativo		s	ʃ	ɣ			
Aproximante	β						

Cuadro n°4 Vocales del kakataibo (Bajo Aguaytía)

	Anterior	Medio	Posterior
Alto	i	i	u
Central		e	ø
Bajo		a	

Cuadro n°5 Alfabeto propuesto en Zariquiey (2011a)⁴

Representación fonética	Grafema
/p/	<p>
/t/	<t>
/k/	<k>
/k ^w /	<kw>
/ʔ/	<‘>
/m/	<m>
/n/	<n>
/ɲ/	<ñ>
/r/	<r>
/ts/	<ts>
/tʃ/	<ch>
/β/	
/s/	<s>
/ʃ/	<sh>
/ʂ/	<x>
/i/	<i>
/e/	<e>
/ĩ/	<ë>
/a/	<a>
/u/	<u>
/o/	<o>
/j/	<y>
/w/	<w>

⁴ La tabla incluye representaciones ortográficas para /j/ y /w/ a pesar de no ser postuladas como fonemas del dialecto kakataibo del Bajo Aguaytía; para una mayor explicación cf. (Zariquiey 2011a: 74).

1.2 Marco Teórico

1.2.1 Estudios etnopoéticos

La presente tesis se ubica dentro del marco de investigación de los estudios etnopoéticos desarrollado por autores como Dell Hymes (1981, 2003) y William Bright (1990), entre sus exponentes más destacados. Esta corriente de investigación postula como objetivo principal el análisis de la literatura oral y escrita mediante el trabajo etnográfico de recolección de data y el análisis gramatical del texto en pos de describir los patrones que organizan una tradición poética particular. Es decir, el objetivo es determinar cómo tradiciones literarias distintas organizan diferentes tipos de discursos: canciones, mitos, sermones, debates, poesía, cuentos, etc.⁵. Por otro lado, siguiendo a Bright (1990), los discursos más estructurados, como los nombrados anteriormente, involucran una organización en torno a la *línea*⁶, unidad parcialmente independiente de unidades sintácticas como frases, cláusulas y oraciones.

Por ejemplo, un arte verbal en el cual la línea es definida en torno a criterios fonológicos, tales como la rima basada en la aliteración (la repetición consecutiva de fonemas, grupos consonánticos, etc.) es la poesía europea clásica (Fab y Halle 2008); un modelo de esta tradición es *Beowulf*, poema épico anglosajón escrito en inglés antiguo cuya línea se componía mediante este recurso lingüístico; nótese en (1) la repetición consecutiva de la fricativa labiodental sorda.

(1)

Frumsceaft fira feorran reccan

*Historias de los tiempos tempranos del hombre*⁷

(Beowulf, 1.91; en Küper 1996: 106)

⁵ Para ejemplos de estudios etnopoéticos cf. Bright 1990; Banti y Giannattasio 1996; Beier 2001; Beier, Michael y Sherzer 2002.

⁶ Tradicionalmente, el tecnicismo “línea” se conoce como verso.

⁷ La traducción es mía y corresponde a la siguiente línea: “*Tales of the early time of man*”.

Asimismo, en las canciones tradicionales somalíes también se presenta este recurso fonológico. En los géneros, *qaafiyad* o, en menor proporción, *higaad*, el sonido inicial de al menos una palabra se repite (Banti y Giannattasio 1996). Por ejemplo, en (2) el sonido aliterado en las dos primeras líneas es la oclusiva dental sonora; mientras que en la tercera, la oclusiva bilabial sonora⁸.

(2)

- a. **Duul haad** Amxaaraa, kaa **dooni** maayee⁹
Yo no trato de dar la espalda a ustedes las personas que están sujetas a los abisinios.
- b. **Diinkiyo dugaaggiyo, adaa duufka** siiyaye
Son ustedes quienes los redujeron a ellos a comer tortugas, bestias y suciedad.
- c. **Iyagiyo Berberiguba, baha gaalo** weeyee
Ustedes y el pueblo de Berbera son parientes infieles.

(Banti y Giannattasio 1996: 90)

Sin embargo, en otras tradiciones, como en los coloquios náhuatl, la línea se organiza en torno a criterios no fonológicos, sino sintácticos, en este caso mediante el recurso de paralelismo (Bright 1990).

(3)

<i>ye</i>	<i>maca</i>	<i>timiquican</i>	925 ¹⁰
<i>ye</i>	<i>maca</i>	<i>ti-miqui-can</i>	
<i>PTCL</i>	<i>such.that.not</i>	<i>we-die-OPT</i>	
'Tal vez no muramos' ¹¹			

<i>ye</i>	<i>maca</i>	<i>tipolihuican</i>	926
<i>ye</i>	<i>maca</i>	<i>ti-polihui-can</i>	
<i>PTCL</i>	<i>such.that.not</i>	<i>we-perish-not</i>	
'Tal vez no perezcamos'			

(Bright 1990: 440)

⁸ La coma en los ejemplos en (2) es la representación gráfica de la división en hemistiquios. Asimismo, las negritas han sido utilizadas para resaltar la ejemplificación.

⁹ El ejemplo ha sido traducido por mí, consultar el trabajo original para cotejar la traducción en inglés.

¹⁰ La numeración se corresponde con la empleada por Bright en Bright (1990).

¹¹ La traducción es mía: 925, may we not die; 926, may we not perish.

Como se observa, el paralelismo se aprecia en las líneas n°925 y n°926 donde se utilizan los mismos morfemas para la composición de las líneas y se diferencian solo en las raíces verbales. Por lo tanto, considerando solo estos dos ejemplos, (2) y (3), y siguiendo a Küper (1996), virtualmente, todo elemento lingüístico puede ser explotado en la estructuración y definición de la línea, ya sea sintáctico, semántico o fonológico, parte del sistema lingüístico sincrónico o parte de una manifestación más temprana¹². Esta aproximación etnopoética permite entonces, a través de la comparación con otras tradiciones poéticas del mundo, describir los patrones y recursos lingüísticos presentes en los cantos tradicionales kakataibo.

Finalmente, se toma como ejemplo base los estudios etnopoéticos de la poesía oral somalí debido a la semejanza en la relación entre música y conocimiento lingüístico (Banti y Giannattasio 1996; Johnson 1996). No obstante, para explicar los patrones de las canciones tradicionales kakataibo, es preciso primero desarrollar nociones lingüísticas involucradas en el análisis y formalización de los datos; para luego explicar cómo la escansión somalí interactúa con un sistema melódico-rítmico musical.

1.2.2 Teoría del acento métrico (Hayes 1995)

En esta teoría, de ahora en adelante TAM, (Hayes 1995; Hymann 2007) se propone como afirmación central que el acento es la manifestación lingüística de una estructura rítmica; es decir, en lenguas con este tipo de sistema prosódico, tales como el kakataibo, cada elocución tendrá una estructura rítmica determinada que servirá como marco de organización tanto a nivel fonológico como fonético¹³. Por otro lado, toda lengua cuyo acento es métricamente organizado presenta las siguientes propiedades tipológicas:

¹² Es decir, en la tradición poética de una lengua x se puede emplear cualquier elemento lingüístico para la composición de las líneas.

¹³ Las manifestaciones fonéticas del acento suelen ser muchas: elevación tonal, alargamiento vocálico, pulsos de aliento, etc.

culminatividad, obligatoriedad, distribución rítmica, jerarquía acentual y carencia de asimilación. Por culminatividad se entiende que cada palabra tiene solo una sílaba que carga el acento principal; además, el acento es obligatorio, por lo que se establece que cada palabra tiene como mínimo una sílaba marcada por el más alto grado de prominencia métrica. Es decir, cada palabra tiene un solo acento primario (Hymann 2007). Sin embargo, en lenguas con este tipo de sistema prosódico suelen presentarse múltiples niveles de acento: primario, secundario, terciario. Véase el ejemplo en (4) que corresponde a una palabra kakataibo:

(4)

piakëxa (,pi.a)('kë.xa)
 pi-akë-x-a
 comer-PERF-3p-no.prox
 'él/ella comió hace tiempo'

En (4), *piakëxa* presenta dos niveles de acentuación; uno primario en 'kë' y uno secundario en 'pi'; ello corrobora la regla de que cada palabra tiene un solo acento principal. Por otra parte, el criterio de distribución rítmica establece que el acento es distribuido rítmicamente, en el sentido de que las sílabas que cargan niveles iguales de acento tienden a ocurrir en posiciones iguales, es decir, la posición del acento se predice a partir de una regla de conteo de unidades, en este caso, la sílaba como unidad principal. Por ejemplo, una palabra de seis sílabas presentará el patrón acentual de (5a) y nunca el de (5b):

(5)

- a. ,σσ,σσ'σσ
 b. σσσ,σ,σ'σ

Por otro lado, estas “posiciones iguales” se componen bajo la estructura mínima de agrupación de sílabas: el pie, conjunto de sílabas agrupadas de derecha a izquierda o viceversa en cuyo núcleo recae el acento. Este constituyente, en lenguas con un sistema prosódico acentual, sirve como base para asignar rítmicamente el acento de la palabra; por ejemplo, en kakataibo, el pie apropiado para la asignación rítmica del acento es bisilábico con prominencia en la primera sílaba, lo que se conoce como pie “trocaico” (véase §1.3.1.1 para una explicación más completa).

(6)

cha.ka.mi.a.kë.xa
 $\sigma \sigma \sigma \sigma \sigma \sigma \text{ ----> } (\sigma \sigma) (\sigma \sigma) (' \sigma \sigma)$
 ‘él/ella hizo que alguien golpeará algo’

Así, en la manifestación lingüística de una estructura rítmica, la unidad mínima que carga el acento es la sílaba y esta se agrupa, de derecha a izquierda o viceversa, con otra sílaba en una estructura rítmica mínima, el pie, el cual varía en tipo dependiendo de cuál sea la sílaba que carga el acento: un pie bisilábico con prominencia en la primera sílaba ($' \sigma \sigma$) es de tipo trocaico; mientras que si el acento recae en sílaba par ($\sigma ' \sigma$), es yámbico¹⁴.

1.2.3 Estructuración métrica de los versos: un estudio de caso

La tradición de estudios de la poesía oral somalí (Andrezejwesi y Lewis 1964; Antinucci y Axmed 1986; Banti y Ginnattasio 1996; Johnson 1996) demostró que en esta lengua el sistema de escansión métrico, definido como la organización métrica de vocales en una secuencia determinada, la cantidad vocálica juega un rol principal, por lo que se postuló que la unidad básica de este sistema es la mora y no la sílaba; una mora se define como

¹⁴ Para una discusión sobre las restricciones de los tipos de pie ver Fabb y Halle 2008: 23; Hayes 1995: 62-77.

“la duración temporal de la sílaba que contiene una vocal corta”¹⁵. En consecuencia, una sílaba trabada con una vocal corta no cuenta métricamente como una vocal larga (a diferencia de la poesía griega clásica, latina, árabe, etc.); por el contrario, esta sílaba es igual a una sílaba abierta con una vocal corta. Considerando entonces la longitud vocálica, se propuso la siguiente tipología de sílabas, donde <U> representa una vocal corta y, <—> una vocal larga¹⁶:

(7)	<u>Escansión somalí</u>	<u>Escansión árabe, etc.</u>
Ba	U	U
Bar	U	—
Baa [ba:]	—	—
Baar [ba:r]	—	—

De esta manera, es posible analizar los versos somalíes como una secuencia de vocales cortas y breves y mostrar las regularidades en estas independientemente de la presencia de consonantes. Véase los siguientes versos en (8), donde las vocales ortográficamente repetidas indican longitud vocálica:

- (8)
- a. Duul haad Amxaaraa, kaa dooni maayee¹⁷
Yo no trato de dar la espalda a ustedes las personas que están sujetas a los abisinios.
 - b. Diinkiyo dugaaggiyo, adaa duufka siiyaye
Son ustedes quienes los redujeron a ellos a comer tortugas, bestias y suciedad.
 - c. Iyagiyo Berberiguba, baha gaalo weeyee
Ustedes y el pueblo de Berbera son parientes infieles.
- (Banti y Giannattasio 1996: 90)

¹⁵ “Defined simply as the temporal duration of a syllable containing a short vowel” (Banti y Giannattasio 1996: 85).

¹⁶ Se mantiene la representación de las vocales largas mediante los dígrafos <aa, ee, ii, oo, uu> en todo ejemplo extraído de (Banti y Giannattasio 1996; Johnson 1996).

¹⁷ El ejemplo ha sido traducido, consultar el trabajo original para cotejar la traducción en inglés.

En primer lugar, considerando la tipología de sílabas descrita en (7), es posible formalizar cada línea en (8) de la siguiente manera¹⁸:

(9)

- a. __U __, __ U __
- b. _UUU_UU, UU_U_UU
- c. UUUUUUUUU, UU_U_ _

Como se aprecia, el número de sílabas es variable: 5 σ en cada hemistiquio en (9a); 7 σ en cada hemistiquio en (9b); y 9 σ en la primera mitad de (9c), mientras que 6 σ en la segunda mitad. Sin embargo, el número de moras es siempre el mismo en cada línea: 18 μ distribuidas en 9 μ por hemistiquio¹⁹; lo que demuestra que en esta tradición la escansión se organiza en torno a la mora. Por lo tanto, comparando la realización de las vocales largas y breves en cada ejemplo de (8a-c), se propone la siguiente escansión:

(10)

UU UU U UU UU, UU UU U UU UU

Esta presentación sugiere que toda línea en este género está compuesta de dos hemistiquios y cada uno de ellos dividido en cinco partes: dos primeras subpartes que pueden ser realizadas por dos vocales cortas o una vocal larga, una subparte con solo una vocal corta y, terminando el primer hemistiquio, otras dos subpartes iguales a las primeras.

Finalmente, es preciso recalcar que los marcos teóricos expuestos presentan diferentes definiciones de *mora*: en TAM, la mora es considerada como una unidad de peso; mientras que en la tradición de estudios somalíes, se postula a la mora como una unidad de tiempo que contiene una sílaba con vocal corta. No obstante, en la presente tesis solo

¹⁸ La coma representa la cesura o pausa que divide el verso en dos hemistiquios (partes).

¹⁹ A lo largo de la presente tesis se emplea el símbolo μ como representación de la mora.

se emplea la definición de mora de Banti y Giannattasio (1996): “la duración temporal de la sílaba que contiene una vocal corta” (1996: 85).

1.3 Antecedentes bibliográficos

En esta sección, se ha dividido los antecedentes bibliográficos en dos temas; aquellos referentes a la prosodia de la lengua kakataibo, *A grammar of Kashibo-Kakataibo* (Zariquiey 2011a) en (§1.3.1.1); y, por otro lado; los trabajos musicológicos realizados por Wistrand Robinson (1969b, 1975, 1976) en (§1.3.2).

1.3.1 Antecedentes lingüísticos

1.3.1.1 A grammar of Kashibo-Kakataibo (Zariquiey 2011a)

En su tesis doctoral, Roberto Zariquiey ofrece una breve descripción de la prosodia de la lengua kakataibo. En primer lugar, para determinar el ordenamiento métrico, ofrece un estudio acerca de la estructura de la sílaba, con la distinción entre sílaba fonética y fonológica (Lass 1984: 250), en el que expone que la sílaba kakataibo se compone mediante la siguiente estructura: (C)V(C). De acuerdo con esta estructura silábica, se pueden identificar cuatro sílabas fonológicas diferentes: V, CV, VC y CVC. Todas estas sílabas pueden aparecer en cualquier posición y solo /n/, /s/, /ʃ/ y /ɟ/ pueden aparecer como codas silábicas; véase (11), (Zariquiey 2011a: 123).

(11)

V

a.na	‘lengua’
ba.i	‘pato’
a	‘3sg pronombre’

CV

kwë.në	‘traditionally painted’
bi	‘mosquito’
bë.rí	‘hoy; ahora’

VC

ba.ín	‘especie de pescado: doncella’
ma.ís	‘especie de hormiga: chitaraco’
in.xu	‘pene’

CVC

chon	‘especie de pescado’
bi.nun	‘especie de palmera: aguaje’
kash.tá	‘color de las plantas o color del cabello cuando se tiñe o se daña’

En segundo lugar, respecto al sistema prosódico de la lengua kakataibo, el autor propone que “las vocales en esta lengua deben ser analizadas como unidades que proyectan su propio núcleo en un nivel fonológico con el objetivo de ofrecer una descripción satisfactoria del sistema prosódico de la lengua²⁰” (Zariquiey 2011a: 122).

(12)

<i>piakëxa</i>	(.pi.a) ('kë.xa)
pi-akë-x-a	
Comer-PERF-3p.no.prox	
‘Él / Ella comió hace mucho tiempo’	

Asimismo, el acento en kakataibo se rige bajo un sistema métrico trocaico; es decir, el núcleo del pie se encuentra en la sílaba de la derecha ($'\sigma.\sigma$); estos pies trocaicos son creados de izquierda a derecha y/o desde el comienzo de la palabra hasta el final de esta. Las sílabas acentuadas manifiestan como correlato acústico un alargamiento vocálico

²⁰ El texto en inglés es el siguiente: “vowels in Kashibo-Kakataibo need to be analysed as projecting their own syllable nucleus at the phonological level in order to offer a satisfying description of the prosodic system of the language” (Zariquiey 2011a: 122). De aquí en adelante, toda traducción es mía; en caso contrario, se indica.

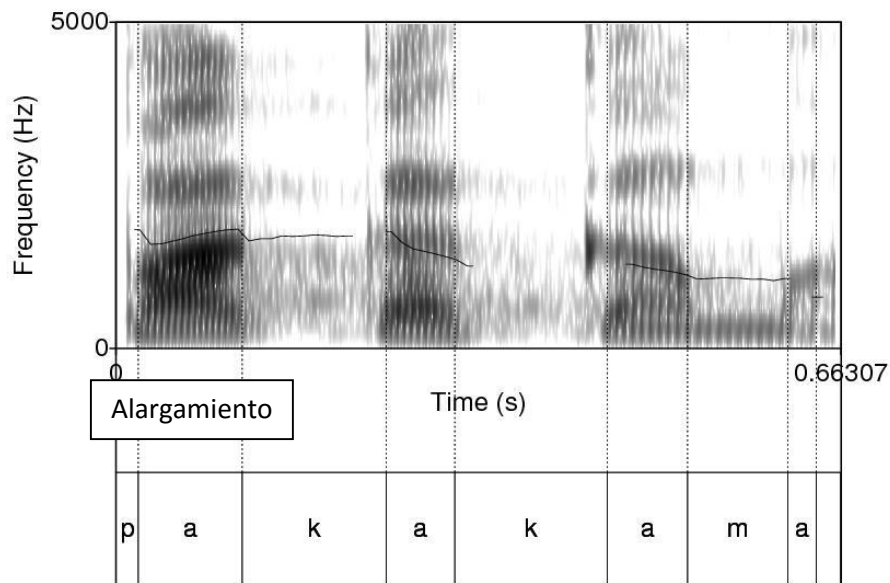
(0.20s-0.25s aprox.) y, en adición, la posición del acento primario sigue diferentes principios para palabras finitas y no-finitas: las finitas cargan el acento primario en el núcleo del pie que se encuentra más a la derecha (i.e el último), mientras que las no-finitas llevan el acento primario en el núcleo del pie que se encuentra más a la izquierda (i.e el primero). Esto se ejemplifica en los siguientes ejemplos²¹:

- (13) Palabras no-finitas con cuatro sílabas ('σ.σ)(,σ.σ)
 baka=kama ('bá.ka)(,ka.ma) 'río=PLU'
 paka=kama ('pá.ka)(,ka.ma) 'lanza de bambú=PLU'
- (14) Palabras finitas con cuatro sílabas (,σ.σ)('σ.σ)
 Pi-akë-x-a (,pi.a)('ké.xa) 'comer-PERF-3p-no.prox'
 abat-i-a (,a.ba)('tí.a) 'correr-IMPF-no.prox'

Como se aprecia, las palabras en (13-14) contienen pies trocaicos; sin embargo, el acento primario está posicionado en diferentes sílabas: en las no-finitas en el núcleo del pie que se encuentra más a la izquierda (13); mientras que, en las finitas, en el núcleo del pie que se encuentra más a la derecha (14). Corrobórese esta distinción con las siguientes figuras 2 y 3:

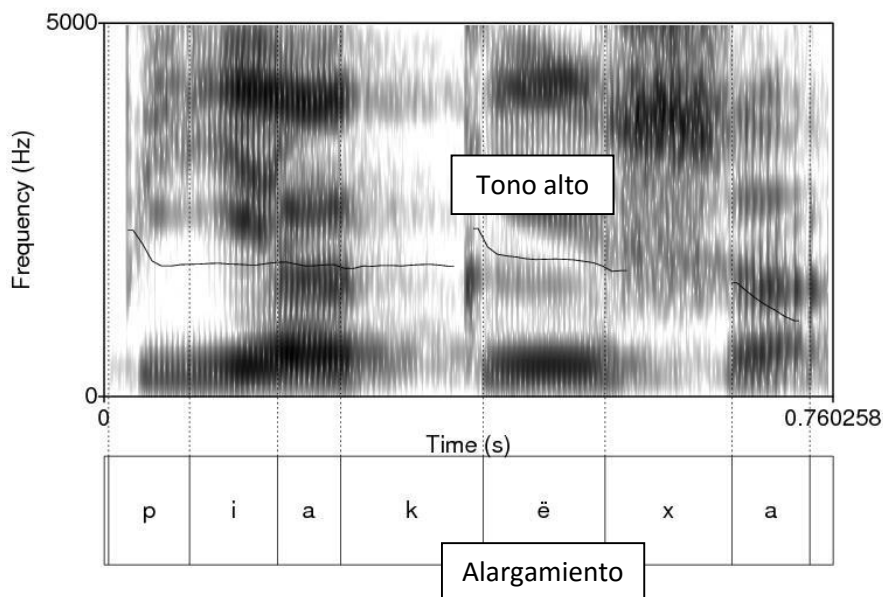
²¹ La distinción entre predicados y no-predicados se constata desde palabras con cuatro o más sílabas cf. (Zariquiey 2011a: 136-137).

Figura n°2 Espectrograma de *pakakama* 'lanza de bambú=PL'



(Zariquiey 2011a: 137)

Figura n°3 Espectrograma de *piakëxa* 'Él/ella comió hace tiempo'



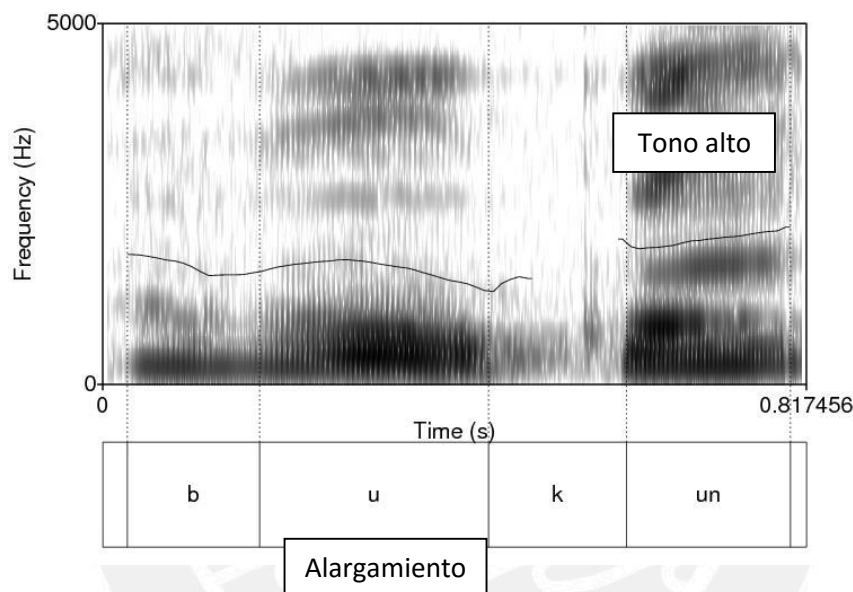
(Zariquiey 2011a: 137)

Por otro lado, el autor asigna las variaciones tonales a un rasgo prosódico de tono alto; es decir, el tono alto (H) se posiciona en la primera sílaba prominente contando de derecha a izquierda, tanto en predicados como en no-predicados; una sílaba prominente para la asignación de tono puede ser la sílaba que carga el acento primario o una sílaba cerrada a

la derecha de esta. Asimismo, es preciso recalcar que el tono es sensible al peso silábico; es decir, las sílabas pesadas atraen el tono. Compárese las siguientes palabras en (15) y la figura n°4:

- (15) a. baka ‘río’ [ˈβá:ka] (ˈbá.ka)
 b. bukun ‘especia de rana’ [ˈβu:kún] (ˈbu.kún)

Figura n°4 Espectrograma de *bukun* ‘especie de rana’



(Zariquiey 2011a: 129)

Como se observa, en (15b) y la figura n°4, el acento sigue manifestándose en la primera sílaba; sin embargo, el tono ya no aparece en esta, sino en la sílaba de posición par <*kun*>.

Finalmente, para explicar la presencia de monosílabos en la lengua, el autor propone que toda palabra fonológica en kakataibo cumple con una estructura básica (principio de palabra fonológica mínima).

(16)

Palabra fonológica en kakataibo

Una palabra fonológica en kakataibo es una unidad prosódica que consta como mínimo de **dos sílabas** (un pie) y **un acento**.

Bajo este principio, los monosílabos deben ser tratados “como dos sílabas”. Véase el ejemplo en (17):

(17)

bi	‘mosquito’	>	[βî:]	(‘bí.i)
ba	‘huevo, larva’	>	[βâ:]	(‘bá.a)
bu	‘cabello’	>	[βû:]	(‘bu.u)

(Zariquiey 2011a: 150)

En resumen, Zariquiey (2011a) propone que la lengua kakataibo muestra un sistema prosódico que combina acento y tono; el acento, el cual se manifiesta como alargamiento, opera según un sistema métrico que produce pies trocaicos de izquierda a derecha y que diferencia entre palabras finitas y no-finitas. Asimismo, el tono, el cual también es métricamente asignado, pero de derecha a izquierda, muestra sensibilidad frente al peso silábico.

1.3.2 Antecedentes musicológicos

1.3.2.1 Music and song texts of Amazonian Indians (Wistrand 1969b)

En este trabajo, da cuenta la autora de un breve resumen de la bibliografía musicológica disponible para toda la cuenca amazónica. Así, expone desde estudios clásicos como *Le pays des Amazones* de Santa-Anna Nery (1885), hasta un recuento del trabajo organológico y documentalista de académicos tales como Izikowitz (1935), Karsten (1926) y Métraux (1928). Sin embargo, la importancia de esta publicación para la presente

tesis de Wistrand radica en las pequeñas descripciones de patrones métricos y musicales de la música del pueblo kakataibo.

Señala la autora que las canciones kakataibo generalmente constan de dos o tres notas definidas, muchas veces solo una aunque no indica cuál, con variaciones de un cuarto o microtonales; es decir, empleando intervalos menores que un semitono. Además, las melodías de dos notas suelen ocurrir con un glissando y no es posible ofrecer una organización de escala para estas pocas notas (Wistrand 1969b: 474). No obstante, el trabajo carece de transcripción musical alguna que pueda ofrecer una ilustración de lo planteado. Por otro lado, Wistrand²² describe ciertos recursos estilísticos de las canciones tradicionales, tales como la repetición y el paralelismo²³.

- (18)
- | | |
|------------|---------------------------|
| <i>ain</i> | <i>bakëmabi</i> |
| ain | bakë=ma=bi |
| 3sg.GEN | hijo=NEG='uno mismo' |
| | 'Aunque no era su hijo' |
| | |
| <i>ain</i> | <i>chaimabi</i> |
| ain | chai=ma=bi |
| 3sg.GEN | 'cuñado'=NEG='uno mismo' |
| | 'Aunque no era su cuñado' |

Además, destaca que en kakataibo ciertas partículas modales que indican persona, en este caso <caa> son a veces omitidas o forzadas a la posición final de una línea poética (Wistrand 1969b: 476).

- (19)
- | | |
|---------------------------------------|--|
| aín ai sinán caa ²⁴ | Sus sentidos, ellos |
| sinán nētëquinria... | Sentidos que ellos han perdido... |
| aín noo bai puacë | Sus enemigos por el camino |
| bai puacënaquin | Camino que conduce hacia abajo ²⁵ |
- (Wistrand 1967:21)

²² A falta de un ejemplo de la autora, se extrajo uno de Prieto (2015).

²³ Para una explicación más detallada del paralelismo en las canciones tradicionales kakataibo cf. (2015).

²⁴ Las negritas han sido añadidas para resaltar los ejemplos.

²⁵ Their senses they, senses they had lost..., his enemies' path throw, path being thrown down in.

En cuanto al paralelismo, expone que permite la vigencia de ciertos arcaísmos gramaticales o léxicos. En este caso <maë> significa, en palabras de la autora, ‘chacra antigua, purma’; sin embargo en Iskonawa, lengua que para Wistrand sería más conservadora que el kakataibo, significa ‘*casa comunal grande*’, sentido que sería mucho más apropiado para el contexto de la canción.

(20)

Hëen chaiti....(length	Mis ancestros
maë nuxun caa....	maë -en
Hëen papa maën...	El maë de mi papá
maë nuxun caa....	maë -en
Hibuñuma hii...	Siendo huérfano...
Aabai-ia	[yo] era ²⁶ .

(Wistrand 1967:23)

Detalla además que los kakataibo suelen usar nombres de aves, peces y otros animales en sus canciones como si fuesen adjetivos; para atribuir las características del animal referido; por ejemplo, la palabra para ‘tapir’ en el contexto de una canción significa ‘grande’²⁷. Asimismo, describe algunos géneros musicales pan-amazónicos como las canciones de agricultura, ritos de iniciación, matrimonio, muerte, guerra, shamanísticos, de cuna, canciones para los juegos y de corte histórico-religioso²⁸.

Por último, la autora ofrece una descripción de una canción de guerra kakataibo que, declara la autora, pertenecía a un grupo ya extinto. Esta canción fue recogida por un hombre que previamente tuvo contacto con los kakataibo y mostraría similitudes con las canciones kulina; esta afirmación hasta el momento no ha podido ser corroborada. No se

²⁶ El texto en inglés es el siguiente: My ancestors’, maë-at, my father’s maë, maë-at, orphaned be..., [I] was.

²⁷ Utilizar nombres como adjetivos también se encuentra presente en el léxico etnobiológico (Zariquiey y Fleck 2014).

²⁸ La autora cuenta que depositó canciones kakataibo en el *Folklore Archives at the University of Texas*, hecho que ha sido corroborado durante esta investigación; sin embargo, estos dos carretes todavía no han sido digitalizados. Se agradece a Sally DeBauche, Aryn Glazier y Emily Johnson del *Dolph Briscoe Center for American History* por la información brindada sobre estas grabaciones.

consigna el nombre de esta persona ni cómo la autora accedió al material (Wistrand 1967: 27; en 1969b: 480-481).

1.3.2.2 La poesía de las canciones Cashibos (Wistrand 1976)

En otro trabajo, *La poesía de las canciones Cashibos* (1976), la lingüista del Instituto Lingüístico de Verano ofrece pequeñas pero valiosas descripciones sobre la etnografía y comportamiento métrico de las canciones tradicionales kakataibo, objeto de estudio de esta tesis²⁹. Según la autora, estas canciones cumplen un rol tanto religioso como personal. Además, “antes de la llegada de los europeos, los cantos, principalmente los de función religiosa, estaban muy correlacionados con ceremonias rituales” (Wistrand 1976:1). En cuanto a cómo se ejecutaban y aprendían estas canciones, detalla lo siguiente:

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

Añade luego que este guerrero reconocido era llamado *aín hibu* ‘lit. su dueño’, el cual era “un hombre valiente y mayor de edad que conocía a fondo todas las tradiciones sagradas de la tribu y que fue investido de gran poder” (Wistrand 1976:7)³⁰. Además, acerca de esta memorización e internalización expone:

²⁹ Wistrand define “canto” como una *forma poética rítmica* (Wistrand 1976:1).

³⁰ Sin embargo, esta descripción de la ejecución y aprendizaje de los cantos es, según la autora, de tiempos antes de la década de 1930, cuando todavía se practicaban estos rituales (Wistrand 1976:7).

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

Por otro lado, detalla que son ocho los términos con los que los kakataibo se refieren a sus canciones; además, ofrece una serie de características para cada uno de estos que se resumen a continuación (ver cuadro n°6).



Cuadro n°6 Tipos de canciones según Wistrand (1976)³¹

Nombre	Definición	Intérprete	Características
<bana tuputi>	‘palabras con cadencia’	Mujeres	Términos empleados para cantos de mujeres.
<caananquiti>	‘diálogos recíprocos’	Hombres / mujeres	
<bana mēcēti>	‘palabras recitadas’	Hombres	Cantos llanos y monótonos de tono fuerte recitados por hombres.
<bana biruti>	‘comenzar a hablar’	Hombres	
<chaní bana oti>	‘difundir las palabras’	Hombres	
<noo bana>	‘palabras del enemigo’	Hombres	Canto especial del hombre; énfasis en el ritmo más que en la musicalidad, una sola nota céntrica es utilizada con variaciones microtonales. Las líneas se componen de seis sílabas ³² en pauta yámbica, las vocales finales se alargan para cumplir con el compás de dos dímetros. Se canta generalmente en la noche.
<xuuncati ³³ >	‘decir y soplar’	Hombres	Sin las características métricas clásicas, compuesto en un solo tono, utilizando vibrato bajo, y con líneas de diversa longitud acabadas en <i>poo</i> o <i>pee roo</i> , es un canto en el cual se sopla para ahuyentar a los malos espíritus que causan enfermedades, tormentas u otros peligros.
<rarumati>	‘gemir, lamentar’	Hombres /mujeres	Se canta después del fallecimiento de un miembro de la familia nuclear.

³¹ Se han resumido las características más importantes halladas en los tres artículos comentados que Wistrand detalla para cada género (1969b; 1975; 1976).

³² Según Wistrand, la unidad mínima de la escansión en las canciones kakataibo es la sílaba.

³³ Para una explicación sobre los tipos de efectos generados por este canto, ver (Wistrand 1976:9).

No obstante, estos tipos, según la autora, ya no se enseñaban durante su investigación; por otro lado, en cuanto al aprendizaje de estos cantos comenta lo siguiente:

“Las niñas de tres o cuatro años sencillamente absorben el ritmo y el tono escuchando a sus madres. Los jóvenes aprenden las formas rítmicas, pero no las emplean hasta después de su pubertad, cuando emplean los cantos llanos como autodefensa contra otros jóvenes, o contra las mujeres mayores que los acusan de maltratar a un joven” (Wistrand 1976:12).

Finalmente, detalla que las canciones “juegan un papel importante en la vida psicológica y religiosa[...]. Sirven como válvula de escape emocional, ya sea para el amor, temor cólera, odio, culto, tristeza o quebranto. [Además], los rituales diarios de cacería, pesca, sembrío o cosecha de frutas tienen sus canciones apropiadas³⁴” (Wistrand 1976:12-13).

En cuanto a las características métricas de las canciones kakataibo, propone que

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

Sobre esto último, como expresa Wistrand, se puede apreciar una similitud entre el acento de las canciones y el de la lengua (§1.3.1.1); siendo el primero el acento producido por requerimientos métricos de las canciones y el segundo el acento de la palabra. No

³⁴ Según Wistrand, estos cantos también “ejercen presión sobre individuos que se desvían de las normas culturales” (Wistrand 1976:13). Por otro lado, la autora no especifica nada sobre las canciones sobre estos rituales diarios.

obstante, “las secuencias tonales del habla normal se cambian para armonizar con el sistema de los metros”(Wistrand 1976: 15). Véase el ejemplo en (21):

(21)

Forma poética ³⁵ :	Traducción literal
-------------------------------	--------------------

- | | |
|----------------------------|-------------------|
| 1) Ęë--në me-én ca-na.... | Esta tierra-en yo |
| 2) Ęë--në ba-cán ca-ná.... | Este río-en yo |
| 3) Cá-na hí-bu-á-an.... | Yo bajé |

Forma hablada:

- | | |
|----------------------------|-------------------------|
| 4) Ęënë méenu cána híbuan. | Esta tierra- en yo bajé |
| 5) Ęënë bácanu cána híbuan | Este río-en yo bajé |

Por otro lado, la autora describe una serie de recursos estilísticos empleados en las canciones; de los cuales, el más frecuente sería “el empleo de una palabra nueva en lugar de una palabra que se encuentra en la línea precedente. Esta palabra, por lo general, añade información nueva para ampliar la que se da en la línea anterior” (Wistrand 1976:16).

(22)

- | | | |
|------------------|---------------|-----------------|
| 6)Hú-na-ní-i | cuá-nun, | Voy a saber |
| 7) Ña-cha-í-i | cuánun, | Voy a averiguar |
| 8)Caa më-ra--í-i | cuá-nun. | Voy a descubrir |

Además, “hay coplas abiertas y cerradas, donde la última sílaba o morfema de la primera línea se repite con sufijos en la segunda línea de la copla” (Wistrand 1976:16). Esto se ilustra con las líneas 10 y 11 del siguiente ejemplo:

³⁵ Wistrand no ofrece detalles sobre las abreviaturas que empleó; al parecer <--> podría indicar una vocal larga. Asimismo, no explica el ejemplo en (21). Sin embargo, el acento en las canciones tradicionales es explicado en detalle en la presente tesis (§2.1.3).

(23)

- | | |
|------------------------|----------------------------|
| 9) ¿Noón papa pëncë... | ¿Padre del extraño envi... |
| 10) Noón chai pëncë... | cuñado del extraño envi... |
| 11) Pëncëatia? | ¿(Por cuál seré) enviado? |

Traducción libre: ¿Seré enviado por el padre del extranjero (un piloto mayor) o por el cuñado del extranjero (uno más joven)?

(Wistrand 1976:16)

Por otro lado, se pueden añadir sílabas sin sentido para cumplir el requerimiento métrico propuesto por la autora (seis u ocho sílabas por línea): *pee roo* o *poo*; sin embargo, este recurso estilístico es empleado con mayor frecuencia en géneros como *xunkati*³⁶; también se pueden utilizar morfemas de una sola sílaba, tales como *-ru-* ‘arriba’, *-bu-* ‘abajo’, *-ra* “diminutivo” (Wistrand 1976: 16-17)³⁷. Finalmente, también presenta un apartado con pequeños extractos de canciones y breves descripciones poéticas. A continuación, el siguiente extracto del género *xunkati* muestra las sílabas sin sentido añadidas para cumplir con el requerimiento métrico:

(24)

- | | |
|--|--|
| 6.1 Hëen pee roo ... | Mi medicina |
| 6.2 Hëen quee bashi xëbëshi bëtsioncë poo ... | La medicina contra el dolor
de mi Inca |
| 6.3 Aún quee bashi xëbëshi bëtsioncë poo | su cerro grande recién
cambiado |
| 6.4 –ma aún hoó xapu ua pee roo ... | su gran medicina blanca
contra la hinchazón |

(Wistrand 1976: 27)

³⁶ La autora no presenta ejemplos.

³⁷ Sobre el simbolismo en la poesía kakataibo v. (Wistrand 1976: 17)

1.3.2.3 Cashibo Song Poetry (Wistrand 1975)

Por último³⁸, Wistrand ofrece un breve resumen de lo que fue su labor de documentación lingüística con las comunidades kakataibo. Relata que trabajó durante veinticinco meses en un período de siete años (1958-1964) y escuchó cantos de uno y otro tipo cada día. Además de lo ya expuesto, detalla el número de grabaciones que recogió durante los diversos trabajos de campo que llevó a cabo; véase el cuadro n°7.

Cuadro n°7 Número de canciones recogidas por Wistrand (1975: 139)

Hombres y Mujeres	Hombres	Mujeres
Rarumati	2	4
Polifónico	1	1
Genealógico /Autobiográfico	2	5
Falsetto	1	1
Solo hombres		
Canciones de guerra	4	-
Canciones de curación	1	-
Saludos formales	2	-
Religión: oración al dios de la luz	1	-
No bana	9	-
Solo mujeres		
Canciones de siembra	-	1
Canciones cuna	-	1
Llanto de rabia	-	2
Canción de tejido	-	1
Deseos para niños, matrimonios, de regreso a casa	-	4
Total (43)	23	20

³⁸ Se ha preferido ordenar los antecedentes en relación a su importancia y cantidad de datos ofrecidos. En este último artículo si bien se presentan transcripciones y cuántas canciones fueron recogidas; en Wistrand (1976) se explica con mayor detalle nociones de mayor relevancia con el objeto de estudio.

Para finalizar, Wistrand en esta publicación sí presenta transcripciones musicales; hecho que facilitó la documentación y transcripción de canciones kakataibo; véase la siguiente figura.

Figura n°5 Transcripciones musicales en Wistrand (1975)³⁹



Example 1.a) *No Bana*; b), c), d), e), f) *Men's Chant*.

³⁹ Para una mayor explicación sobre el rol de la música en las canciones kakataibo ver (§2).

1.4 Géneros musicales kakataibo y sus funciones

En este último apartado, primero se presentará una comparación crítica entre los géneros recogidos por Wistrand (1969, 1975, 1976) y los documentados en esta investigación. Luego, se describirán las características y funciones de aquellos cantos que forman parte de la base de datos examinada en esta tesis.

Como ya se detalló en §1.3.2.2, cuadro n°6, frente a <caananquiti> y <bana tuputi> Wistrand expone que son variantes o nombres dialectales de un mismo género; sin embargo, esta información no ha podido ser corroborada y solo se ha documentado el nombre de *bana tuputi* ‘lit. contar palabras’. Asimismo, también se registraron en la presente investigación los géneros *no bana iti* ‘lit. que es palabra de mestizo’ y *xúnkati* ‘lit. para soplar a alguien’. Por otro lado, Zariquiey (2014) ha recogido cuatro géneros no registrados en los trabajos de la lingüista del SIL: *tua paranti* ‘lit. para engañar a los niños’, *ño xakwati* ‘lit. para amansar a la huangana’, *kiti* ‘lit. hablar’ y *bana pëpëti* ‘sin traducción’. De estos cuatro, el único que podría coincidir con el trabajo de Wistrand es *tua paranti*, género relacionado a las canciones de cuna; esta temática sí fue registrada por la autora, aunque nunca expuso el nombre del género musical. Además, no se ha podido comprobar la existencia de *bana biruti*, *chani bana oti* y *bana męcëti*. A continuación, véase el cuadro n°8 para un resumen comparativo sobre los géneros documentados en Wistrand y el corpus de la presente tesis.

Cuadro n°8 Comparación de géneros recogidos en Wistrand (1975) y Zariquiey (2014)/Prieto

Canciones Kakataibo		
Género	Wistrand (1975)	Zariquiey (2014) / Prieto
No bana 'iti	✓	✓
Bana tuputi	✓	✓
Tua paranti	¿?	✓
Bana pëpëti	-	Registrado; no documentado
Xúnkati	✓	✓
Rarumati	✓	✓
Ño xakwati	-	✓
Bana məkëti	✓	-
Chani bana oti	✓	-
Bana biruti	✓	-
Kiti	-	Registrado; no documentado
Mankëti	-	✓

Como se puede notar, se han registrado tres géneros no descritos antes en los trabajos de Wistrand; de estos tres tipos, solo se han documentado tres canciones *ño xakwati* (dos documentadas por Roberto Zariquiey en el 2010 y una en esta investigación). Por otro lado, en una entrevista personal realizada en julio del 2014, Emilio Estrella, sabio kakataibo, notificó la existencia de los géneros *kiti* y *bana pëpëti*; sin embargo, aunque no recuerda ya cómo cantarlos, explicó que *kiti* lo cantaban los hombres en la noche después de despertarse de un mal sueño y *bana pëpëti* era similar a *bana tuputi* aunque con diferente melodía. A continuación y para finalizar esta apartado, se presenta un cuadro con los géneros que forman parte de la base de datos de la presente tesis y un recuento descriptivo de sus funciones⁴⁰.

⁴⁰ Véase Wistrand (1975: 139) para una breve descripción de antiguos rituales kakataibo en los que se cantaba y empleaba instrumentos musicales.

Cuadro n°9 Géneros analizados en esta tesis y sus funciones

Género	Intérprete	Cantante	Descripción
No bana 'iti	Hombres	Emilio Estrella	Temática relacionada a la guerra, viajes y biografía. Se suele exaltar las condiciones físicas y/o habilidades.
Bana tuputi	Mujeres	Carlota Vásquez / Irma Odicio	Se canta de día; biografía del cómo se vivía, vivencias personales en la infancia, quién cuidó de la persona de niña y quién le ayudó a crecer.
Ño xakwati	Hombres	Emilio Estrella	Se canta en la casa antes de ir al monte en la noche para ir en caza de la huangana.
Mankëti	Mujeres	Carlota Vásquez	Se canta de noche para aconsejar a los hijos y/o familia.
Xunkati	Hombres	Emilio Estrella	Para curar enfermedades y/o ahuyentar a los espíritus; después de un acotencimiento natural (terremotos, tormenta, etc.)
Rarumati	Hombres	Emilio Estrella	Cuando un miembro de la comunidad o de la familia nuclear muere.
Tua paranti	Mujeres	Irma Odicio	Canciones de cuna para hacer dormir al bebé.

Capítulo 2

Métrica y Música de las canciones kakataibo

En este capítulo, se presenta evidencia a favor de la existencia de dos sistemas rítmicos interactuando en la composición de la línea de las canciones tradicionales kakataibo; en otras palabras, en el ordenamiento métrico de una línea -escansión-, en un contexto de canto, se hallan involucrados distintos niveles de ordenamiento rítmico, cada uno con principios independientes: **la métrica poética** o el ordenamiento métrico de los versos en una secuencia de vocales breves, largas y extralargas, y el **sistema rítmico musical** o el sistema que impone los acentos. Aparte, se postula que la cantidad vocálica juega un rol mayor en la **métrica poética**; por lo tanto, **la mora**, considerada como “la duración temporal de la sílaba que contiene una vocal corta” (Bianti y Giannattasio 1996:85) es la unidad básica de la escansión, entendida esta última como ordenamiento de vocales en una secuencia determinada que impone un número de moras fijo; en otras palabras, la línea, según el género cantado, se compone siguiendo un ordenamiento de vocales (escansión), el cual debe respetar un número determinado de moras de acuerdo al género musical específico. Asimismo, en el caso de que una línea no cumpla con el número mínimo de moras, se acomoda mediante el recurso de alargamiento vocálico y siguiendo patrones acentuales propios de la **métrica léxica** de la lengua, los cuales deben respetar el ordenamiento de la escansión. A continuación, se presenta la hipótesis defendida en el presente capítulo:

Hipótesis:

1. *Dos sistemas rítmicos interactúan en la composición de una línea: la métrica poética y el sistema rítmico musical.*

2. **Métrica poética:**

a. *Cada género presenta un ordenamiento y secuencia de vocales –escansión- particular donde*

- ❖ *La mora es la unidad mínima de la escansión.*
- ❖ *El número de moras es determinado por la escansión del género cantado.*
- ❖ *No se pueden agrupar en un mismo subgrupo dos sílabas de palabras diferentes.*

b. *En la asociación texto-escansión:*

- ❖ *Primero se alargan las sílabas finales.*
- ❖ *Luego, las sílabas son asociadas con las moras de izquierda a derecha.*

c. *En caso no se cumple con el número mínimo de moras según el género cantado:*

- ❖ *El alargamiento vocálico (aprox. 0.40-0.60s) suple la falta de moras impuestas por la escansión.*
 - a. *Se alargan vocales siguiendo los patrones acentuales de palabras finitas y no-finitas de la lengua.*
- ❖ *El alargamiento debe respetar el ordenamiento de la escansión.*

3. **Sistema rítmico melódico-musical:**

a. *La unidad mínima es la sílaba; cada nota se corresponde con solo una sílaba.*

b. *Organización rítmica musical: ritmo binario, en ciertos géneros sincopado.*

- ❖ *Determina los acentos*

c. *Estructura melódica: dos o tres notas según el género cantado.*

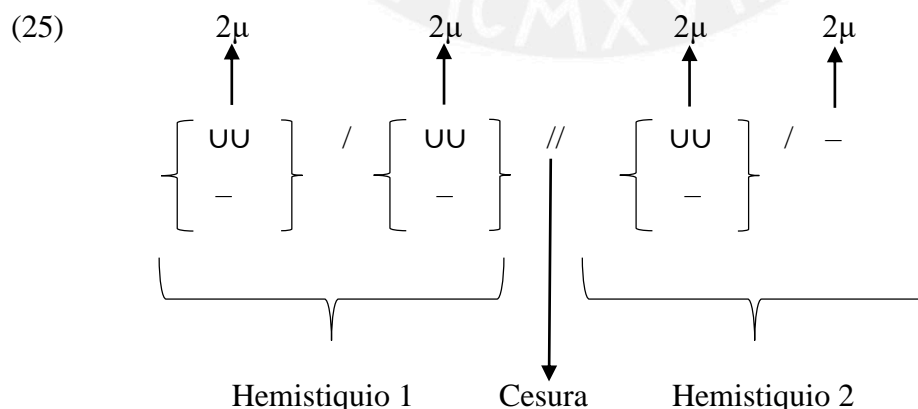
El orden de descripción y explicación de los datos es el siguiente: en primer lugar, para explicar el comportamiento métrico de las sílabas, el rol del alargamiento vocálico y el sistema rítmico musical se emplea el género *ño xakwati* (§2.1); en segundo lugar, los géneros *no bana 'iti* y *bana tuputi* son utilizados para explicar las vocales trimoraicas (§2.2.1), la supresión de moras y la relación entre género, melodía y temática (§2.2.2); en tercer lugar, se ofrece una breve descripción de *rarumati* (§2.3).; y finalmente, se presentan los géneros *mankëti* y *xunkati* (§2.4).

2.1 Ño xakwati

En este apartado, en primer lugar, se presenta la escansión del género en cuestión; en segundo lugar, se explica el comportamiento métrico de las sílabas para corroborar la hipótesis de que la cantidad vocálica juega un papel principal en la escansión; y en tercer lugar, se describe el proceso de asociación texto-escansión con énfasis en el rol del alargamiento vocálico en la composición de las líneas (versos)⁴¹.

2.1.1 Comportamiento métrico de las sílabas

El género *ño xakwati* presenta la siguiente escansión:



⁴¹ A partir de esta sección, se empleará la repetición de vocales para resaltar la longitud vocálica. <aa> representa dos moras; <aaa>, tres moras.

Esta formalización sugiere que la línea se compone de dos hemistiquios o dos mitades y cada hemistiquio de dos subpartes⁴². Por otro lado, las tres primeras subpartes pueden estar compuestas por dos vocales cortas o una alargada; mientras que la última subparte es siempre realizada con una vocal alargada; además, el número de moras de por línea debe ser de ocho⁴³. A continuación, considerando la realización de la escansión del ejemplo de (26), se muestra cómo los subgrupos de la escansión pueden ser realizados con una vocal larga, pues en (26), el primero y tercer subgrupo muestran una vocal larga:

(26)

- a. *rëëchite* *bëëxiin* – / UU // – / –
 rë-chitë bëxin
 punta-carrizo pelando
 ‘Carrizo pelando’

Duración vocálica (s)					
rëe	0.46	bëe	0.45	xiin	0.46

Asimismo, una sílaba trabada con una vocal corta no cuenta métricamente como una sílaba con vocal larga o bimoraica; sino como una sílaba abierta con vocal corta; véase

(27a-b)

(27)

- a. *shinkun runu* *pibëtsiin* UU / UU // UU / –
 shinkun runu pi-bëtsin
 tipo de culebra comer-viniendo
 ‘Culebra viniendo’
- b. *basi runu* *pibëtsiin* UU / UU // UU / –
 basi runu pi-bëtsin
 tipo de culebra comer-viniendo
 ‘Culebra viniendo’

⁴² Se entiende por hemistiquio a la mitad o fragmento de un verso separada por una pausa o cesura, esta última representada por (//).

⁴³ Es preciso recalcar que en la lengua kakataibo no existen vocales largas con valor fonológico; por el contrario, estas vocales largas son producto del ordenamiento poético y/o alargamientos para suplir moras; ver (§2.1.2).

Como se puede notar, la primera subparte del ejemplo (27a) está compuesta de dos sílabas trabadas mientras que su correspondiente en (27b), de dos sílabas abiertas; sin embargo, ambas son tratadas como sílabas breves por la métrica poética. Por otro lado, si una sílaba abierta o una sílaba trabada cuentan con una vocal larga, estas son tratadas de la misma manera; véase el siguiente ejemplo:

(28)

a. *nukën* *tita* *müaa* UU / UU // – / –
 nukën *tita* *mia*
 nuestro *madre* 2p.O
 ‘Nuestra madre a ti’

b. *tëenkërë* *kaii*⁴⁴ – / UU // U / —
 tënkërë *ka-i*
 tënkërë *decir-IMPF*
 ‘Hacer decir *tënkërë*’

En el segundo hemistiquio de (28a), la primera subparte está compuesta de una sílaba abierta con una vocal larga, <*mii*>; asimismo, la primera subparte del primer hemistiquio de (28b), está compuesta por una sílaba trabada con una vocal larga, <*tëen*>⁴⁵.

En conclusión, ante lo expuesto, el comportamiento de las sílabas en la métrica poética se basa en la longitud vocálica de estas y no en su carácter de abiertas o trabadas. Por lo tanto, tomando en cuenta la definición de mora como “la duración temporal de la sílaba que contiene una vocal corta” (Banti y Giannattasio 1996), se propone el siguiente comportamiento métrico para las sílabas en las canciones tradicionales kakataibo.

⁴⁴ Se buscó ilustrar lo propuesto con ejemplos del género en cuestión; sin embargo, a falta de un ejemplo en *ño xakwati*, se ha empleado un ejemplo de *no bana ‘iti*.

⁴⁵ Nótese que la última sílaba de la línea es siempre realizada larga sin importar si es trabada o abierta; por esta razón, no ha sido tomada esta subparte en la discusión.

Cuadro n°10 Comportamiento métrico de la sílabas en las canciones kakataibo

Tipo de sílaba	Escansión kakataibo	# de μ
CV	U	1 μ
CVC	U	1 μ
CV:	–	2 μ
CV:C	–	2 μ

2.1.2 Asociación texto-escansión

Como se expuso en la sección anterior, cada línea debe cumplir con un ordenamiento de vocales que satisfaga el número de moras de la escansión; asimismo, en el proceso de asociación texto-escansión, una sílaba con vocal corta se asocia a una mora y una sílaba con vocal larga a dos siguiendo una serie de reglas y restricciones. Para explicar este proceso, véase los siguientes ejemplos en (29)⁴⁶:

(29)

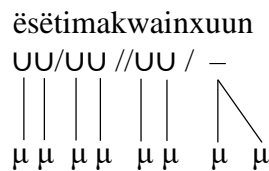
- a) *ēsētīmakwainxun*
 ësë-ti=ma-kwain-xun
 aconsejar-NOM=NEG-pasando.por-S/A<A
 ‘Yendo no me vas a aconsejar’
- b) *basi runu* *pibëtsin*
 basi runu pi-bëtsin
 tipo de culebra comer-viniendo
 ‘Culebra viniendo y comiendo’
- c) *kwë tsipunkëmixun*
 kwëe tsipun-këmixun
 nariz final-¿?
 ‘Por la boca del río’

⁴⁶ Una hipótesis similar ha sido desarrollada por Michael (2004): las líneas poéticas de las canciones del pueblo Nanti se constituyen mediante un número determinado de moras, entendidos estos constituyentes como unidades de tiempo. Sin embargo, la correcta formación de una línea según el autor se corresponde con principios de la teoría de la optimalidad y no con un patrón métrico como el postulado en la presente tesis.

- | | |
|--|---|
| d) <i>rëchinkin</i>
rëchin-kin
olfatear-suj.iden.TRANS.SIMLT
‘Olfateando, olfateando’ | <i>rëchinkin</i>
rëchin-kin
olfatear-suj.iden.TRANS.SIMLT |
|--|---|

A continuación, véase (29a):

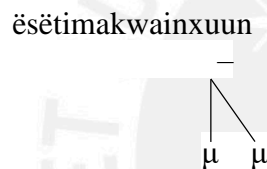
(29a)



Duración vocálica (s)	
xun	0.59

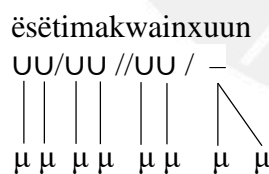
En primer lugar, debido al ordenamiento de la escansión de ño *xakwati*, toda sílaba final siempre debe ser realizada larga:

(30)



En segundo lugar, se asocia una a una las sílabas de izquierda a derecha con cada mora de la escansión:

(31)



Como se aprecia en el ejemplo (31), cada sílaba con vocal corta ha sido asignada con una mora cumpliendo sin problemas con el número fijo de estas unidades según la escansión.

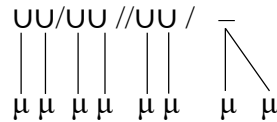
Situación similar sucede con (29b):

(29b)

basi runu pibëtsiin



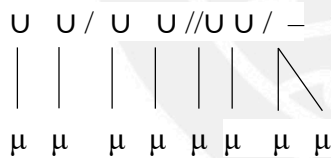
basi runu pibëtsiin



Por otro lado, en (29c) también la asociación texto-escansión se efectúa sin problemas; sin embargo, requiere recurrir a principios de la métrica léxica debido a la naturaleza prosódica de los “monosílabos”. Como se expuso en (§1.3.1.1), debido al “requerimiento de palabra fonológica mínima” de la lengua, los monosílabos deben ser tratados prosódicamente como pies bisilábicos. Por lo tanto, a pesar de ser realizados con una vocal larga, estos deben ser analizados como dos sílabas cada una con una vocal corta.

(32)

(kwë.ë) tsi.punkëmixuun



Duración vocálica (s)			
kwë	0.53	xun	0.50

Hasta el momento, la asociación texto-escansión ha sido efectuada sin problemas en los ejemplos analizados; en cada uno de ellos, primero se ha alargado la sílaba final y luego se ha asociado de izquierda a derecha una sílaba con vocal corta con una mora. No obstante, obsérvese (29d):

(29d)

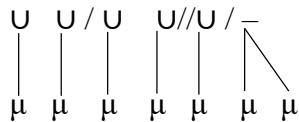
rëchinkin rëchinkiin



Luego de alargar la última sílaba, la asociación de izquierda a derecha de cada sílaba con una mora viola una restricción del sistema métrico poético, no se pueden agrupar dos sílabas de palabras diferentes en un mismo subgrupo, y no se ha cumplido con el número de moras total en el primer subgrupo del segundo hemistiquio. Véase (33):

(33)

* rëchinkin rëchinkin



Restricción: no agrupar dos sílabas de palabras diferentes en un mismo subgrupo

Por lo tanto, para corregir esta situación, se recurre el alargamiento vocálico (0.40s-0.60s) siguiendo los patrones acentuales de palabras finitas y no-finitas del sistema prosódico de la lengua (métrica léxica). En este caso, la línea (29d) repite dos palabras no-finitas; por lo tanto, siguiendo lo descrito (§12)-(13-14), se tiene dos posibles sílabas para ser alargadas: <rë₁> y <rë₂>.

(34)

Patrón acentual de palabra no-finita rëchinkin lit. 'olfateando'

('rë.chin)kin₁ ('rë.chin)kin₂

Alargando <rë₂>, si bien se cumple con el número de moras, se sigue violando la restricción de (33) y no se respeta el ordenamiento del género en cuestión, pues el segundo subgrupo y el tercero no se respetan. Véase (35):

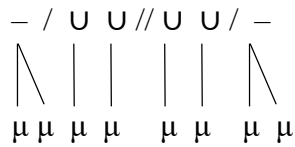
(35)

rëchinkin rëëchinkiin U U / U - U / -

Por el contrario, la sílaba alargada es <rë₁>, alargamiento que permite que la asociación texto-mora sea llevada a cabo sin violar ninguna restricción del sistema.

(36)

rëechinkin rëchinkiin



Duración vocálica (s)			
rëë	0.47	kiin	0.48

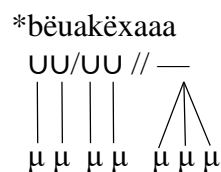
Como se aprecia, cuando la asociación de sílabas con moras encuentra algún problema, se recurre al patrón acentual de palabras no-finitas de la lengua para alargar una sílaba y así respetar el ordenamiento sin violar ninguna restricción. Para corroborar lo explicado hasta el momento, obsérvese los siguientes ejemplos:

(37)

- a) *bëuakëxa*⁴⁷
 bëu-akë-x-a
 matar-PERF-3p-no.prox
 ‘Mataba’
- b) *shuinkikiratsu*
 shuinkiki=ratsu
 tigrillo=DIM
 ‘Tigrillo chiquito’

Considerando (37a), se observa el mismo escenario que (29d): se alarga la última sílaba y luego la asociación texto-escansión produce un ordenamiento que no respeta la escansión, pues falta un subgrupo por realizar ⁴⁸:

(38)



⁴⁷ No se han encontrado en el género *ño xakwati* un ejemplo que siga el patrón acentual de palabras finitas; no obstante, se recurre a uno del género *bana tuputi*. Para mayor explicación de la escansión de este último, ver §2.2.

⁴⁸ Ver §2.2 para la escansión de *bana tuputi* y la presencia de vocales trimoraicas.

Por lo tanto, se alarga la sílaba prominente siguiendo el patrón acentual de palabras finitas

(§1.3.1.1)-(14):

(39)

Patrón acentual de palabra finita *bëuakëxa* ‘lit. mataba’

(,bë.u)(‘a.kë)xa

Lo que produce que la asociación se lleve a cabo cumpliendo con el ordenamiento del

género *bana tuputi*:

(40)

bëuaakëxaaa
 UU/-//U / —
 ||| \ / \ / \ / \ /
 μ μ μ μ μ μ μ μ

Por otro lado, en (37b), luego de alargar la última sílaba, no se satisface la asociación con todas las moras:

(41)

shuinkikiratsuu
 UU/UU//U ¿?/ —
 ||| ||| | | | | | \ /
 μ μ μ μ μ μ μ μ μ μ

Por lo tanto, siguiendo los ejemplos analizados hasta el momento, se debe recurrir al alargamiento vocálico siguiendo en este caso el patrón acentual de palabras no-finitas: se debe alargar <shu>.

(42)

Patrón acentual de *shuinkikiratsu* ‘lit. tigrillo chiquito’

(‘shu.in)(,ki.ki) (‘ra.tsu)

Sin embargo, esta solución viola la restricción de no agrupar dos sílabas de palabras independientes en un mismo subgrupo (33), pues =ratsu (DIM), se comporta prosódicamente como palabra independiente (Zariquiey 2011a: 165).

(43)

* shuinkiki	ra.tsuu
— / U U//U	U / —
$\begin{array}{ c } \hline \diagdown \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{ c } \hline \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{ c } \hline \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{ c } \hline \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c } \hline \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{ c } \hline \diagdown \\ \hline \end{array}$
μ μ μ μ μ	μ μ μ

En cambio, y regresando a (41), primero se debe de asociar de izquierda a derecha las sílabas con vocal corta de la línea y luego se debe alargar la sílaba prominente de otra palabra, en este caso, <ra> de =ratsu (DIM) para así cumplir con el ordenamiento de la escansión.

(44)

shuinkikiraatsuu
U U/ U U//— / —
$\begin{array}{ c } \hline \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{ c } \hline \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{ c } \hline \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{ c } \hline \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{ c } \hline \diagdown \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{ c } \hline \diagdown \\ \hline \end{array}$
μ μ μ μ μ μ μ μ

Para terminar, se debe recalcar que el alargamiento vocálico será efectuado cuantas veces sea necesario para cumplir con los requerimientos métricos. Por ejemplo, véase (45):

(45)

rëchite	bëxin
rë-chitë	bëxin
punta-carrizo	pelando
‘Carrizo pelando’	
rëchitë	bëxiin
	—
	$\begin{array}{ c } \hline \diagdown \\ \hline \end{array}$
	μ μ

Como se evidencia, luego de alargar la última sílaba, no hay suficientes vocales cortas para la asociación con las seis moras restantes, pues solo hay cuatro vocales cortas y seis moras restantes. Por lo tanto, siendo ambas palabras no-finitas, se alargan sílabas siguiendo los patrones acentuales respectivos.

(46)

rëëchitë	bëëxiin	('rë.chi)të	('bë.xin)
- / U U //	- / -		
N	N N		
μ μ μ μ	μ μ μ μ		

Por lo tanto, en (45), luego de alargar la sílaba final <xin>, se alarga <rë>, con lo que se cumple con el primer subgrupo del primer hemistiquio, luego se asocian <chi> y <të> cada una con una mora sucesivamente, lo que cumple con el segundo subgrupo; finalmente, en el segundo hemistiquio se alarga <bë> y se cumple con la tercera subparte. En resumen, a lo largo de este apartado se ha explicado el proceso de asociación texto-escansión siguiendo una serie de reglas y restricciones. En primer lugar, se debe alargar la sílaba final y luego asociar de izquierda a derecha las sílabas con las moras; en caso no se cumpla la asignación de una sílaba con vocal corta a una mora, se alargan vocales siguiendo los patrones acentuales de palabras finitas y no-finitas del sistema prosódico de la lengua. Asimismo, en cada instancia de este proceso se debe cumplir siempre con la restricción de no agrupar dos sílabas de palabras distintas en un mismo subgrupo y respetar las subdivisiones de la escansión.

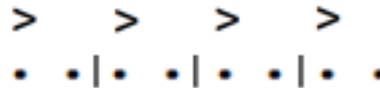
2.1.3 Sistema rítmico musical

Hasta el momento, se ha descrito el sistema de ordenamiento métrico poético, entendido este como el sistema rítmico que organiza en grupos la secuencia de vocales cortas, largas y extralargas; y su interacción con principios de la *métrica léxica*, tales como el

alargamiento vocálico bajo patrones acentuales propios de la lengua. No obstante, considerando la naturaleza musical del objeto de estudio, en este apartado se presenta un tercer sistema rítmico: el melódico-musical.

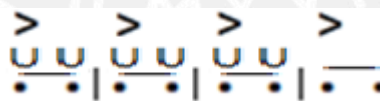
En cuanto a la organización rítmica musical, las canciones tradicionales kakataibo, en general, se componen mediante un ritmo binario que determina la posición de los acentos musicales⁴⁹. Asimismo, este ritmo binario consta de ocho pulsos o intervalos de tiempo musicales (los puntos en el siguiente ejemplo representan los pulsos, las barras verticales la división rítmica binaria y “>” los acentos).

(47)



Lo que conlleva que en las canciones kakataibo, los acentos de cada línea están determinados por el sistema rítmico musical y no por el acento gramatical-léxico. Por otro lado, si se posiciona la escansión del género *ño xakwati* con esta división musical, se constata cómo la distribución de vocales cortas y largas está organizada en relación a los acentos⁵⁰:

(48)







Asimismo, si bien la unidad mínima de la métrica poética es la mora; la unidad mínima del sistema rítmico musical es la sílaba, es decir, cada sílaba se corresponde con solo una nota; por lo tanto, se establece una relación entre tipo de sílaba y valor musical. Ver cuadro n°11.

⁴⁹ *No bana 'iti* y *Bana tuputi* muestran un ritmo binario fuertemente sincopado; esto se explica en (§2.2).

⁵⁰ Se ha preferido representar los intervalos de tiempo musicales mediante puntos y no ‘x’ para no crear confusiones con los símbolos empleados en TAM.

Cuadro n°11 Tipo de sílaba, número de moras y valor musical

Tipo de sílaba	Escansión kakataibo	# de μ	Valor musical
CV	U	1 μ	
CVC	U	1 μ	
CV:	–	2 μ	
CV:C	–	2 μ	

Finalmente, las canciones tradicionales kakataibo no muestran variaciones melódicas significativas y en muchos casos los géneros solo se componen mediante dos o tres notas, sin presencia de escala alguna.

Figura n°6 Transcripción musical de *ño xakwati*

En conclusión, a lo largo de §2.1 se han descrito y explicado dos sistemas: la métrica poética y el sistema rítmico musical. El primero, toma como unidad mínima la mora y organiza esta en una secuencia de vocales breves y largas; además, en caso sea necesario, se apoya en principios de la métrica léxica para el alargamiento vocálico; el segundo, determina la posición de los acentos, toma como unidad mínima la sílaba, organiza las canciones bajo un ritmo binario de ocho pulsos y determina la melodía, la cual consta de dos o tres notas o variaciones microtonales, sin presencia alguna de una organización en escalas.

2.2 No bana 'iti y bana tuputi

Los géneros *no bana 'iti* y *bana tuputi* muestran la siguiente escansión:

$$(49) \quad \left[\begin{array}{c} \text{UU} \\ - \end{array} \right] / \left[\begin{array}{c} \text{UU} \\ - \end{array} \right] // (\text{U}) / \text{—}$$

$$\begin{array}{cccc} \downarrow & & \downarrow & & \downarrow & & \downarrow \\ 2\mu & & 2\mu & & 1\mu & & 3\mu \end{array}$$

Este patrón métrico representa el hecho de que la línea se compone de dos hemistiquios y cada hemistiquio de dos subpartes; asimismo, las dos primeras subpartes pueden estar compuesta de dos vocales cortas o una alargada, por lo que cada una de estas exige dos moras. Sin embargo, el segundo hemistiquio presenta una ligera variación con respecto a la escansión de *ño xakwati*, (25): si bien ambos exigen cuatro moras, la primera subparte del segundo hemistiquio de los géneros *no bana 'iti* y *bana tuputi* exige solo una, es decir, esa posición solo puede ser ocupada por una vocal corta que, además, puede no ser realizada. Finalmente, las últimas tres moras constituyen una sola subparte.

2.2.1 Vocales trimoraicas

En cuanto a la segunda subparte del segundo hemistiquio, compárese la duración de las vocales finales en los ejemplos extraídos de *ño xakwati*, (a), *no bana 'iti*, (b) y *bana tuputi*, (c), del siguiente cuadro.

Cuadro n°12 Duración de vocales finales

Duración de vocales finales			
	Línea	Duración vocálica (s)	
a.	pan pan 'inuratsuu	tsu	0.50
b.	tua xuxunbii	bi	1.09
c.	a unani kaa	ka	0.85

Como se vio en la sección anterior, para el género *ño xakwati*, el alargamiento vocálico (0.40s-0.60s aprox.) se propone como un recurso por el cual se suple la cantidad de moras impuestas por la escansión; de modo que si una vocal corta es alargada, en términos de la escansión, será bimoraica. Ahora bien, como se aprecia en los ejemplos b. y c. del cuadro n°12, la duración de las vocales finales en *no bana 'iti* y *bana tuputi*, es aún más larga que el alargamiento en promedio de *ño xakwati* (ejemplo a). Este fenómeno de vocales extra largas es explicado a partir de la organización moraica impuesta por la escansión de estos géneros propuesta en (49), pues la segunda subparte del segundo hemistiquio exige una vocal extra larga trimoraica (0.80-1.20s aprox.). Para corroborar lo propuesto, véase las diferentes duraciones del alargamiento vocálico en una misma línea del género *no bana 'iti*, (50).

(50)

- a. *tëenkëre* *kaiii*
 tënkëre *ka-i*
 tënkëre *decir-IMPF*
 'Decir *tënkëre*'

Duración vocálica (s)			
<i>tëen</i>	0.48	<i>iii</i>	0.89

Considerando la realización métrica de esta línea en torno a la escansión propuesta para este género, expresada en (49), la primera subparte puede ser realizada mediante dos vocales cortas o una vocal alargada; en caso se dé este último escenario, las posibilidades se restringen a patrones acentuales de la lengua (§2.1.2). Como se aprecia en (50), esta subparte, la cual pide dos moras, ha sido realizada mediante el alargamiento de la sílaba que carga el acento primario de la palabra no-finita *tənkərə* <tən> con un alargamiento de 0.48s (duración dentro del rango aproximado de los segmentos bimoraicos); por otro lado, la última subparte de la línea, que exige tres moras (representadas con una línea extralarga <—>), muestra un alargamiento mucho mayor de 0.89s. El esquema que aparece en (51) representa la realización de (50) de acuerdo con la escansión presentada en (49):

(51)

a. — / UU // U / —

En conclusión, las vocales trimoraicas son exigidas por la organización de la secuencia de vocales breves, largas y extra largas determinada por la escansión de los dos géneros: *no bana 'iti* y *bana tuputi*. En otras palabras, la escansión de estos dos géneros también exige un total de ocho moras como la del género *ño xakwati*; sin embargo, en la organización de estas (2+2+1+3), en el segundo hemistiquio, la segunda subparte exige una vocal trimoraica al final de línea. Por lo tanto, se incluye dentro del comportamiento métrico de las sílabas a las sílabas con vocal extralarga, las cuales cargan tres moras y son representadas utilizando <—>. Esto se resume en el siguiente cuadro.

Cuadro n°13 Tipo de sílaba y número de moras

Longitud vocálica	Escansión kakataibo	# de μ
CV / CVC	U	1 μ
CV: / CV:C	—	2 μ
CV:: / CV::C	—	3 μ

2.2.2 Supresión de moras

Como se expuso en (§2.1.3), los distintos géneros de las canciones tradicionales kakataibo analizados en esta tesis se componen bajo un ritmo binario; sin embargo, la distribución de los acentos musicales varía dependiendo del género y no todos muestran una simetría entre la organización métrica musical o compás, y la escansión; así, mientras que en *ño xakwati* los acentos musicales son regulares, están distribuidos en un patrón de fuerte-débil y la organización de la escansión concuerda con la organización del compás, la situación es diferente para *no bana 'iti* y *bana tuputi*.

En primer lugar, estos dos géneros presentan un patrón de acentos musicales sincopado diferente al regular⁵¹. A continuación, véase un ejemplo extraído de *no bana 'iti* (a) y el patrón acentual de este (b).

(52)

- a. *apantima* *'inuuu*
 apan-ti=ma *'inu*
 engañar-NOM=NEG tigre
 'tigre que no se puede engañar'

- b. > > >
 U U / U U // U / _____
 . . | . . | . . | . .

⁵¹ Nótese que no todos los acentos son considerados pues siendo la sílaba la unidad mínima del sistema rítmico-melódico musical, sobre la cual además recae el acento, esta se ve determinada en número máximo por línea según la escansión.

Como se aprecia, estos dos géneros muestran un ritmo irregular con una distribución de los acentos en un patrón de fuerte-débil, fuerte-débil y débil-fuerte, y a diferencia de *ño xakwati*, no existe una simetría entre la organización del ritmo binario (2+2+2+2) y la escansión (2+2+1+3); de lo que se desprende que no se debe asociar las subdivisiones de la escansión con las del compás, pues ambas responden a sistemas diferentes.

Por otro lado, en contraposición con este patrón acentual sincopado y/o irregular también se presenta un escenario distinto. Siempre y cuando las líneas consten de 4 o 5 sílabas y el primer hemistiquio se encuentre bien formado, la primera subparte del segundo hemistiquio puede no considerarse en la asociación texto-escansión, lo que resulta en una regularización de los acentos. No obstante, este recurso de supresión es más frecuente en *bana tuputi*; si bien también se evidencie en *no bana 'iti*, este género tiende hacia un ritmo monótono sin muchas variaciones. Ver (53).

(53)

> > >
• • | • • | • • | • •

Para corroborar lo propuesto, examínese el patrón de acentos musicales del siguiente ejemplo con (52)⁵²:

(54)

- a. *ikumikiaaan*
iku-mi-kian
cargar-CAUS-yendo(TRANS)
'Haciéndome cargar esas cosas'

Duración vocálica (s)	
an	0.82

- b.
- > > >
ū ū / ū ū // _____
• • | • • | • • | • •

⁵² Nótese que a pesar de la supresión moráica, en la primera subparte del segundo hemistiquio, la vocal final responde al alargamiento trimoráico propuesto por la escansión de aproximadamente 0.80-1.20s.

Como se propone, al ser eliminada la primera subparte del segundo hemistiquio, el patrón de acentos musicales se regulariza; por lo tanto, no solo el patrón acentual se modifica, sino también la escansión (compárese (52b) con (54b)).

(55)

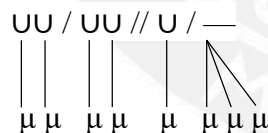
$$\left[\begin{array}{c} \text{UU} \\ - \end{array} \right] / \left[\begin{array}{c} \text{UU} \\ - \end{array} \right] // \text{—}$$

Por otro lado, la supresión moraicca también es utilizada para cumplir con el número de moras y eliminar posibles restantes. Por ejemplo, véase la reducción del morfema locativo *nu* (LOC) en (56) y cómo se ha realizado la escansión en (57):

(56)

<i>ura</i>	<i>bakan</i>	<i>kwaniiii</i>
ura	baka-nu	kwan-i
lejano	río-LOC	ir-IMPF
'A un río lejano'		

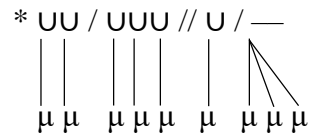
(57)



Considerando el comportamiento métrico de las sílabas (§2.2.1)- cuadro n°13, si la línea fuese realizada sin la eliminación de la vocal del morfema *nu* (LOC), no se cumpliría con el ordenamiento de la escansión, el cual demanda ocho moras organizadas bajo una determinada secuencia de vocales cortas y largas, pues en la segunda subparte del primer

hemistiquio habría tres vocales y tres moras, cuando el número máximo de vocales y moras permitidas es dos⁵³:

(58)



Asimismo, tómesese en cuenta el siguiente ejemplo en (59):

(59)

<i>ain</i>	<i>xoon</i>	<i>iraaan</i>
ain	xon	irapa-nën
3sg.GEN	amarillo	escopeta-INST
‘Su escopeta amarilla’		
<i>ain</i>	<i>uxu</i>	<i>iraaan</i>
ain	uxu	irapa-nën
3sg.GEN	blanco	escopeta-INST
‘Su escopeta blanca’		

Como se puede observar, el segmento *irapanën* (lit. con la escopeta) se ve reducido a la forma *iraaan* en ambas líneas; sin embargo, considerando que la escansión exige solo una vocal en la última subparte de la escansión y que además esta sea trimoraica, las otras dos vocales deben ser eliminadas pues de no ser así no se cumpliría con el ordenamiento de la escansión.

Por lo tanto, este recurso de supresión moraica consiste en eliminar una vocal y/o segmentos enteros en pos de cumplir con el número exacto de moras, en este caso dos en

⁵³ No obstante, según comunicación personal con Roberto Zariquiey, otro puede ser el análisis de los datos: debido a la presencia de morfología del shipibo-konibo en las canciones tradicionales kakataibo, es plausible que el presente morfema –nu (LOC), no presente una reducción, sino, sea inherentemente el morfema shipibo –n (LOC).

la segunda subparte del primer hemistiquio, y el número máximo de vocales, también dos, respetando la organización de la escansión.

Finalmente, a pesar de que estos dos géneros organizan la escansión de la misma manera, difieren en tres aspectos: el género del cantante, la temática y la melodía. Por una parte, *no bana 'iti* es cantado por hombres; mientras que *bana tuputi*, por mujeres; por otro lado, el primero está relacionado a la guerra, los viajes, la biografía y se suelen exaltar atributos físicos; mientras que *bana tuputi* generalmente versa sobre cómo la cantante fue criada; en tercer lugar, si bien ambos muestran dos notas diferentes, son más comunes las variaciones microtonales en *no bana 'iti*.

Figura n°7 Transcripción musical de *no bana 'iti* y *bana tuputi*



No bana 'iti:
chi-ra ba-kë xa-nu a-pan-ti-ma 'i-nu

Bana tuputi:
ë-në me-nu ka ë-në ba-ka-nu ka

De este modo, se desprende que las canciones tradicionales kakataibo se constituyen mediante cuatro características: la melodía, la escansión, la temática y el género del cantante; además, pueden ser similares en algunos de estos cuatro puntos.

2.3 Rarumati

El género *rarumati* presenta la siguiente escansión⁵⁴:

(60)

$$\left[\begin{array}{c} \text{UU} \\ - \end{array} \right] / \text{UU} \quad // \quad \left[\begin{array}{c} \text{UU} \\ - \end{array} \right] / \left[\begin{array}{c} \text{U} \\ - \end{array} \right]$$

A diferencia de los géneros ya tratados, en *rarumati* se evidencian dos características resaltantes en la composición de la escansión: la segunda subparte del primer hemistiquio no puede ser realizada por una vocal larga y la última sílaba de la línea puede ser tanto corta como larga. A continuación, se presentan tres líneas cantadas en distintos momentos de similitud léxica y morfológica, pero con diferente duración vocálica en ciertas subpartes de la escansión.

(61)

<p>a. <i>ëën</i> <i>chuxu</i> <i>paapaa</i> ën chuxu papa 1sg.GEN querido padre ‘mi querido padre’</p>	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #e1ecf4;"> <th colspan="4">Duración vocálica (s)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td style="text-align: center;">paa₁</td> <td style="text-align: center;">0.44</td> <td style="text-align: center;">paa₂</td> <td style="text-align: center;">0.42</td> </tr> </tbody> </table>	Duración vocálica (s)				paa ₁	0.44	paa ₂	0.42
Duración vocálica (s)									
paa ₁	0.44	paa ₂	0.42						
<p>b. <i>ëën</i> <i>chuxu</i> <i>paapa</i> ën chuxu papa 1sg.GEN querido padre ‘mi querido padre’</p>	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #e1ecf4;"> <th colspan="4">Duración vocálica (s)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td style="text-align: center;">paa</td> <td style="text-align: center;">0.36</td> <td style="text-align: center;">pa</td> <td style="text-align: center;">0.21</td> </tr> </tbody> </table>	Duración vocálica (s)				paa	0.36	pa	0.21
Duración vocálica (s)									
paa	0.36	pa	0.21						
<p>c. <i>ëën</i> <i>chuxu</i> <i>papari</i> ën chuxu papa-ri 1sg.GEN querido padre-ENF ‘mi querido padre’</p>	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #e1ecf4;"> <th colspan="4">Duración vocálica (s)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td style="text-align: center;">pa₁</td> <td style="text-align: center;">0.11</td> <td style="text-align: center;">pa₂</td> <td style="text-align: center;">0.10</td> </tr> </tbody> </table>	Duración vocálica (s)				pa ₁	0.11	pa ₂	0.10
Duración vocálica (s)									
pa ₁	0.11	pa ₂	0.10						

⁵⁴ Solo se ha recogido una canción del género en cuestión, por lo que la posibilidad de que esta subparte pueda ser realizada con una vocal larga está sujeta a posteriores investigaciones.

Como se constata, ante la diferente duración de las vocales involucradas, la realización de la escansión también será diferente para cada uno de estos ejemplos:

(62)

- | | |
|---------------------|-------------------|
| a. ëën chuxu paapaa | UU / UU // – / – |
| b. ëën chuxu paapa | UU / UU // – / U |
| c. ëën chuxu papari | UU / UU // UU / U |

Por lo tanto, se desprende, en primer lugar, que una misma línea puede ser realizada en diferentes ocasiones con diferente duración; por ejemplo, en (62a-b) se evidencia que la última sílaba de la línea puede ser tanto larga como breve. Es decir, en el proceso de asociación texto-escansión, puede obviarse el alargamiento de las sílabas finales, recurso que no interfiere con la asignación de izquierda a derecha, véase (63):

(63)

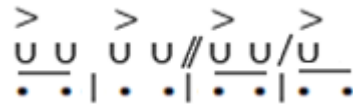
ëën chuxu paapa
UU / UU // – / U

Como se aprecia, la asignación es efectuada sin problemas en el primer hemistiquio; sin embargo, en el segundo, se recurre al ya conocido patrón acentual de palabras no-finitas para alargar <pa₁> y así cumplir con el tercer subgrupo. Finalmente, <pa₂> se asocia a solo una mora. En segundo lugar, comparando (62b-c): al añadir el morfema ‘-ri’ (ENF) en (62c), las vocales precedentes necesariamente tienen que ser breves para cumplir con el molde de la escansión⁵⁵.

Por otro lado, en cuanto al sistema rítmico musical, este género muestra un patrón acentual regular, tipo *ño xakwati*:

⁵⁵ De estas dos afirmaciones se deduce lo expuesto en el ejemplo (37): no se debe asociar el número de moras con el número de pulsos pues el número de moras es variable en *rarumati*.

(64)



Asimismo, también se compone de dos notas y muchas veces exhibe solamente variaciones microtonales.

Figura n°8 Transcripción musical de *rarumati*



2.4 Mankëti y Xunkati

Para los géneros tratados anteriormente, se ha propuesto una escansión determinada, es decir, se propuso un patrón de organización vocálica subyacente a las líneas de cada género en particular; sin embargo, para estos dos últimos géneros no se propone escansión alguna, debido a que estos se constituyen mediante líneas de longitud aperiódica, es decir, las líneas se componen bajo una secuencia arbitraria de vocales⁵⁶. A continuación, compárese las siguientes líneas extraídas de *mankëti*, las tres son cantadas de forma corrida y no se evidencia alguna pausa:

(65)

- | | | | |
|----|-------------|----------------|-------------|
| a. | <i>ëën</i> | <i>chichin</i> | <i>kaaa</i> |
| | ë=n | chichin | ka |
| | 1sg.GEN | abuela | NAR.3p |
| | ‘Mi abuela’ | | |

Duración vocálica (s)	
ka	0.99

⁵⁶ Para una definición y análisis de líneas aperiódicas en la poesía sánscrita ver S. Deo (2007).

- b. *ain* *kuru* ‘ó₁’ *ain* *chuna* ‘ó₂’
 ain kuru ‘ó ain chuna ‘ó
 3s.GEN gris sachavaca 3sg.GEN negro sachavaca

mëëxankëë

më-ëxan-kë

golpear-PAS.días.atrás-NOM

‘Su sachavaca cenizo, su sachavaca negra, la que había matado días antes’

Duración vocálica (s)					
‘ó ₁	0.71	‘ó ₂	1.32	kë	1.61

- c. *ëën* *bëntan* *ëën* *ñushin uni* ‘ó_o
 ë=n bënta=n ë=n ñushin uni ‘ó
 1p=GEN abuelo=ERG 1p=GEN ¿? hombre sachavaca
- bana* *nuixunkinkama* *tupuxunkinkamaaa₂*
 bana nui-xun-kin-kama tupu-xun-kin-kama
 palabra contar-BEN-S/A>A(SE)-PLU contar-BEN-S/A>A(SE)-PLU
 ‘Mi abuelo, mi papá, dejando su palabra, contando contando’

Duración vocálica (s)	
ma ₂	1.07

Como se aprecia, los tres ejemplos varían significativamente en longitud: (65a) está compuesto de seis sílabas, dos monosílabos que prosódicamente son cada uno dos sílabas; mientras que en los ejemplos (65b-c) el número excede a cualquier ejemplo de los otros géneros musicales tratados en la presente tesis; 14 en (65b) y 22 en (65c). Asimismo, compárese la distribución de vocales breves, largas y extralargas; así como también el número de moras:

(66)

- a. UUUU— 7μ
 b. UUUUUU UUUU UU UUU— 20μ
 c. UUUUUU UUUUUU UUUUUUUU UUUUU — 28μ

Como se aprecia, no se evidencia un patrón de distribución alguno en ninguno de los ejemplos de (66a-c); por lo tanto y a diferencia de los géneros ya tratados, se concluye que estos dos últimos géneros no se constituyen mediante un número de moras regular y/o un patrón de organización de vocales; por el contrario, en ellos las líneas son construidas mediante una secuencia arbitraria de vocales que no responde a un número regular de moras. Es decir, a diferencia de *ño xakwati*, *bana tuputi*, *no bana 'iti* y *rarumati*, géneros en los que el/la cantante debe respetar una organización y secuencia de vocales en la creación de una línea, además de normas para alargar vocales, en *mankëti* y *xunkati* el/la cantante crea libremente líneas sin seguir patrón alguno.



Capítulo 3 Conclusiones

En la presente tesis, en consonancia con estudios anteriores sobre la métrica léxica y prosodia kakataibo (Zariquiey 2011a), se analizaron y describieron cinco géneros musicales. A continuación, se presentan las conclusiones:

1. Cotejando con estudios anteriores, existen al menos doce géneros, ver cuadro n°8.
2. Estos se constituyen mediante cuatro características: la melodía, la escansión, la temática y el género del cantante; además, pueden ser similares en algunos de estos cuatro puntos.
3. Por otro lado, dos sistemas rítmicos interactúan en la composición de una línea: **la métrica poética y el sistema rítmico musical.**
4. En cuanto a la **métrica poética**, ciertos géneros presentan una escansión particular; es decir, las líneas en estos cantos deben construirse respetando un patrón de organización vocálica.
 - 4.1. No se pueden agrupar dos sílabas de palabras diferentes en un mismo subgrupo.
5. Asimismo, el comportamiento de las sílabas en la métrica poética (escansión) se basa en la longitud vocálica de estas y no en si son abiertas o trabadas (cuadro n°13). Por lo tanto, la unidad mínima de la escansión es la mora y el número de estas unidades es propuesto por la escansión.
6. En el proceso de asociación texto-escansión, primero se alargan las sílabas finales y luego se asigna sílaba por sílaba con una mora respectivamente.
 - 6.1. Si en este proceso, no se cumple con el número de moras de una escansión en particular, se utiliza el procedimiento de alargamiento vocálico para suplir el número de moras restante. Este proceso acude a patrones acentuales de palabras finitas y no-finitas del sistema prosódico de la lengua.

7. Asimismo, en caso el número de moras de la línea sobrepase el exigido se recurre a la eliminación de las sobrantes (§2.2.2) - (56-59).
8. Por otro lado, en cuanto al **sistema rítmico musical**, los géneros de los cantos tradicionales kakataibo se componen bajo un ritmo binario, el cual determina los acentos de la línea.
 - 8.1. La unidad mínima de este sistema es la sílaba; es decir, cada nota se corresponde con solo una sílaba.
 - 8.2. La melodía los géneros analizados consiste de dos notas y/o solo variaciones microtonales.
9. Si bien la métrica poética y el sistema rítmico musical en ciertos géneros muestran un paralelismo en la organización; cada uno de estos sistemas plantea una organización independiente que en algunas oportunidades puede coincidir (como ocurre en *ño xakwati*) o diferir (como ocurre en *no bana 'iti* y *bana tuputi*). Además, no se debe asociar las subdivisiones de la escansión con las subdivisiones del ritmo musical.
10. No todos los géneros analizados presentan una escansión; las líneas en *xunkati* y *mankëti* se componen bajo un número y secuencia arbitraria de vocales.

Bibliografía

Adams, Patsy

- 1962 “Textos Culina”. Folklore Americano. Lima, año X, No; 10 (Separata) pp. 93-222 (12 canciones con traducción al castellano y pentagramas)
- 1963 “La música culina”. Perú Indígena. Lima, V. X, N° 24-25, pp. 82-87 (expresión musical, escala pentatónica, ritmo culina, versos de canciones, selección de canciones culinarias en pentagrama, con traducción al castellano)

Andrezejwski y Lewis

- 1964 *Somali poetry: an introduction*. Oxford: Clarendon Press

Antinucci y Axmed

- 1986 *Poesia orale somale: storia di una nazione*. Roma: Ministero degli Affari Esteri, Dipartimento per la Cooperazione allo Sviluppo, Comitato Tecnico Linguistico per l'Università Nazionale Somala

Arróspide, César

- 2001 *Breve introducción al estudio de la música*. Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana: PUCP

Baart, Joan L.G.

- 2004 “Tone and song in Kalam Kohistani (Pakistan)”. Consulta: 22/08/2014
Link: <http://lotos.library.uu.nl/publish/articles/000102/bookpart.pdf>

Banti y Giannattaso

- 1996 “Music and Meter in Somali Poetry”. En *Voice and Power*, ed. R.J.Hayward y I.M.Lewis (*ALC Supplement 3, 1996*): 83-127.

Beier, Christine

- 2001 “Creating community: feasting among the Nantis of Peruvian Amazonia”. MA thesis. Univ. Tex. Austin. 226 pp.

Beier, Michael y Sherzer

- 2002 “Discourse forms and processes in indigenous lowland South America: an areal-typological perspective”. *Annal Review of Anthropology* 31:121-145.
<http://linguistics.berkeley.edu/~levmichael/beier_sherzer_michael_2002.pdf>

- Bright, William
- 1990 "With one lip, with two lips: parallelism in Nahuatl". En *Language* 66, pp. 437-452.
- Bolaños, César
- 2000 *Cantos e instrumentos aguarunas*. Conservatorio Nacional de Música: Perú
- Conell, Bruce
- 2002 "Tone languages and the universality of intrinsic F0: evidence from Africa". En *Journal of Phonetics*, vol. 30, pp. 101-129.
- 2012 "Tones in tunes: a preliminary look at speech and song in Mambila". En *Speech and Language Technology*, vol. 14/15, pp. 137-146.
- Cortez Mondragon, María
- 1998 Cashibo-Cacataibo. En Inés Pozzi-Escot (ed.). *El Multilingüismo en el Perú*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Chase, Gilber
- 1962 *A guide to the music of Latin America*. Washington: Pan American Union. 2nd ed.
- De mori, Brabec
- 2008 *Woven Songs of the Amazon: Healing Icaros of the Shipibo Shamans*. Sunyata Records.
- S. Deo, Ashwini
- 2007 "The metrical organization of Classical Sanskrit Verse". En *Journal of Linguistics*, vol. 43 (01), pp. 63-114.
- Dixon, R y Aikhenvald, A. Y. (Eds.)
- 1999 *The Amazonian languages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elías-Ulloa, J.
- 2006 *Theoretical aspects of Pano metrical phonology: disyllabic footing and contextual syllable weight*. Ph. D. thesis, Ph. D. dissertation, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey

- 2011 *Una documentación acústica de la lengua shipibo-conibo (Pano).*
Lima: PUCP
- Esser, Jünger
- 2011 *Rhythm in Speech, Prose and Verse: A Linguistic Description.*
Berlín: Logos Verlag.
- Fab y Halle
- 2008 *Meter in Poetry. A New Theory.* New York: Cambridge University Press
- Feld, Steven
- 1974 “Linguistic Models in Ethnomusicology”. En *Ethnomusicology*, vol. 18,
nº2 (mayo, 1974), pp. 197-217.
- Guallart, Jose Maria
- 1959 *Mitos y leyendas de los aguarunas.* Perú Indígena. Lima, Nº 16-17.
- 1979 *Poesía lírica aguaruna.* Lima: CAAAP.
- Hayes, Bruce
- 1995 *Metrical Stress Theory. Principles and case studies.*
Chicago: The University of Chicago Press
- Hyman, Larry M.
- 2006 Word-prosodic typology. En *Phonology*, vol. 23, pp. 225-257.
- 2007 How (not) to do phonological typology: the case of pitch accent.
En *Language Sciences*, vol. 31, pp. 213-238.
- Hymes, Dell
- 1981 “In Vain I Tried to Tell You”. *Essays in Native American Ethnopoetics.*
Filadelfia: Univ. de Pensilvania Press.
- 2003 *Now I Know Only So Far: Essays in Ethnopoetics.* University of
Nebraska Press: Nebraska

- Izikowitz, Karl Gustav
- 1935 *Musical and other sound instruments of the South American Indians*. Göteborg: Elanders Boktr
- Johnson, J.W
- 1996 “Musico-Moro-Syllabic Relationship in the Scansion of Somali Oral Poetry”. En *Voice and Power*, ed. R.J. Hayward y I.M. Lewis (*ALC Supplement 3, 1996*): 73-82.
- Karsten, Rafael
- 1926 *The civilization of the South American Indians with special reference to magic and religión*. London: Paul, Tranch, Trubner; New York: A. A. Knopf
- Küper, Cristopher
- 1996 *Poetics Today*, vol. 17, No.1, Metrics Today II. Duke University Press
- Métraux, Alfred
- 1928 *La civilisation matérielle des tribus Tupi-Guarani*. París: P. Geuthner.
- Michael, Lev
- 2004 “Between grammar and poetry: The estructure of Nanti karintaa chants”. Proceedings of the Eleventh Symposium About Language and Society Austin. Vol. 11.
- 2009 “Nanti *karintaa* chants: Implications for typologies of poetic form and composition”. Linguistics Department Colloquium; November 16, 2009.
- Morey, Stephen
- 2009 “The realisation of Tones in Traditional Tai Phake Songs”. En S. Morey y M. Post (eds.) *North East Indian Linguistics II*. Delhi: Cambridge University Press, India. 54-69.
- 2010 “Syntactic Variation in Different Styles of Thai Phake Songs. Por aparecer en Turpin, Myfany, Tonya Stebbins y Stephen Morey (eds.) Special Issue on Language in Song en *Australian Journal of Linguistics*.
- 2011 “Documentation of traditional songs and ritual texts: issues for archiving”. En Nick Thieberger, Linda Barwick, Rosie Billington y Jill Vaughan (eds.). *Sustainable data from Digital research*. Custom Book Centre, University of Melbourne. 119-136.
- 2012 “Poetic Forms in Nocte, Singpho, Tai and Tangs”. En G. Hyslop, S. Morey y M. Post (eds.) *North East Indian Linguistics, Volumen 4*. Delhi: Cambridge University Press, India. 145–165.

Morey, Stephen y Schöpf Jürgen

2011 “Tone in speech and singing: a field experiment to research their relation in endangered languages of North East India. En *Language Documentation and Description*, pp, 37-60.

Osre, Facundo

2006 “Perú: revelamiento de fuentes bibliográficas”. *Entremúsicas. Música, investigación y docencia*. Consultado: 29/94/14
< <http://entremusicas.com/investigacion/files/2008/05/relevamiento-de-fuentes-de-peru-osre1.pdf>>

Prieto, Alejandro

2015 “Paralelismo como estrategia de composición en las canciones tradicionales kakataibo”. Ponencia presentada en *XVI Diálogo de Estudiantes de Lingüística*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento Académico de Humanidades. Lima, 2015.

Romero, R

2012 “Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en el Perú”. En *No hay país más diverso. Compendio de Antropología Peruana*, dos volúmenes. Instituto de Estudios Peruanos: Lima

Santa-Ana Nery, Frederico José de

1885 *Les pays des Amazones*. París: L. Frinzine. Edición en inglés, traducida por George Humphrey.

Temperley, David

2000 “Meter and Grouping in African Music: A view from Music Theory”. *Ethnomusicology* 44 (1), pp. 65-96.

UNESCO

2011 Eshuva, Harákmbut sung prayers of Peru’s Huachipaire people. Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial
<http://www.unesco.org/culture/ich/es/USL/-00531>

Tessmann, Günter

1975 Die Indianer Nordost-Perus: Grundlegende Forschungen für eine systematische Kulturkunde. Hamburg: Friederischen, de Gruyter & Co. m.b.H (versión española: Los indígenas del Perú nororiental. Traducción de Gunda Wierhake. Quito: Abya-Yala, 1999)

Wistrand, Lila

- 1967 *Cashibo chants*. Unpublished manuscript.
- 1969a *Folklore and linguistic analyses of Cashibo narrative prose*. Dissertation #9239. Xiii, 359 pages.
< <http://www-01.sil.org/americas/peru/pubs/acd-folklinganalcashibo.pdf>>
- 1969b "Music and song texts of Amazonian Indians." *Ethnomusicology* 13: 469-88.
- 1975 "Cashibo Song Poetry". En *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, Vol. 11 (1975), pp. 137-151.
- 1976 "La poesía de las canciones Cashibos". In 30 pages. Datos etno-lingüísticos: Colección de los archivos del ILV 45. Lima, Perú: Instituto Lingüístico de Verano.
< <http://www-01.sil.org/americas/peru/pubs/del45.pdf>>
- 1998 *Cashibo Folklore and Culture: Prose, Poetry and Historical Background*. Publications in Ethnography 34. Dallas: Summer Institute of Linguistics. xviii, 177 pages.

Zariquiey, Roberto

- 2011a *A grammar of Kashibo-Kakataibo*. Ph. D. thesis, La Trobe University
- 2011b Aproximación dialectológica a la lengua cashibo-cacataibo (pano). *Lexis* 35 (1), 5-46
- 2011c Relaciones gramaticales en cashibo-cacataibo. En W. Adelaar, P. Valenzuela, y R. Zariquiey (Eds.), *Estudios sobre lenguas andinas y amazónicas. Homenaje a Rodolfo Cerrón-Palomino*, pp. 327-347. Lima: PUCP.
- 2013 Tessmann's <nokamán>: a linguistic characterization of a mysterious pano group. *Cadernos de Etnolingüística* 5(2), 1-46.
- 2014 Canciones tradicionales (kakataibo). En *Archivo Digital de Lenguas Peruanas*. Visto: 05/11/14.
<<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/35164>>

Zariquiey y Fleck

- 2013 *Animales y plantas del pueblo kakataibo. Diccionario trilingüe (kakataibo, español, inglés) con identificaciones biológicas, índice alfabético castellano kakataibo, clasificación semántica, nombres regionales y definiciones etnobiológicas*. Munich: Lincom-Europa.

Anexos

1. Bana tuputi

1) ënë menu ka
 ënë me-nu ka
 este tierra-LOC NAR.3p
 ‘En esta tierra’

2) ënë bakanu ka
 ënë baka-nu ka
 este río-LOC NAR.3p
 ‘En este río’

3) papan anë 'ibu
 papa-n anë 'ibu
 padre-GEN nombre bajar
 ‘El nombre de mi padre...’

4) ka 'ibuaxa
 ka 'ibu-a-x-a
 NAR.3p bajar-PERF-3p-no.prox
 ‘Bajó’

5) ka pakëaxa
 ka pakë-a-x-a
 NAR.3p caer- PERF-3p-no.prox
 ‘Cayó’

6) papan anë ka
 papa-n anë ka
 padre-GEN nombre NAR.3p
 ‘El nombre de mi padre’

7) ura bakanuax
 ura baka-nu-ax
 lejano río-LOC-PA:S
 ‘Por ese río lejano’

8) ura menuax
 ura me-nu-ax
 lejano tierra-LOC-PA:S
 ‘Por esa tierra lejana’

- Grabación: IO-banatuputi-2010
- Grabadora: ZOOM H4n
- Duración: 05:27
- Recolector: Roberto Zariquiey
- Lugar: Yamino
- Fecha: 02/02/10
- Informante: Irma Odicio
- Glosado: Alejandro Prieto

- 9) ka 'ibuaxa
 ka 'ibu-a-x-a
 NAR.3p bajar-PERF-3p-no.prox
 'Bajó'
- 10) ain xabu unan
 ain xabu unan-
 3p.GEN hermana conocer
 'A su hermana conozco'
- 11) a unani ka
 a unan-i ka
 3p.O conocer-IMPF NAR.3p
 '(Su hermana) conozco / conocí'
- 12) ain bētsi unan
 ain bētsi unan-
 3p.GEN otro conocer
 'A su otra hermana conozco / conocí'
- 13) a unani ka
 a unan-i ka
 3p.O conocer-IMPF NAR.3p
 '(Su hermana) conozco / conocí'
- 14) chira bakē xanu
 chira bakē xanu
 hermana mujer
 'hermana mujer'
- 15) tita okē xanu
 tita o-kē xanu
 madre FACT-NOM mujer
 'Madre'
- 16) a unani ka
 a unan-i ka
 3p.O conocer-IMPF NAR.3p
 'La conozco / conocí'
- 17) ɛnɛ bakanuax
 ɛnɛ baka-nu-ax
 este río-LOC-PA:S
 'Por este río'

- 18) *ənə* *menuax*
ənə *me-nu-ax*
este *tierra-LOC-PA:S*
 ‘Por esta tierra’
- 19) *ain* *’ibu* *unan*
ain *’ibu* *unan*
 3p.GEN *padre* *conocer*
 ‘A su padre...’
- 20) *ain* *tita* *unan*
ain *tita* *unan*
 3p.GEN *madre* *conocer*
 ‘A su madre...’
- 21) *a* *unani* *ka*
a *unan-i* *ka*
 3p.O *conocer-IMPF* *NAR.3p*
 ‘Lo/la conozco / conocí’
- 22) *a* *’ibuaxa*
a *’ibu-a-x-a*
 3p *bajar-PERF-3p-no.prox*
 ‘Él/ella bajó’
- 23) *ka* *pakëaxa*
ka *pakë-a-x-a*
NAR.3p *caer-PERF-3p-no.prox*
 ‘Él/ella cayó’
- 24) *suñu anën* *buan*
suñu anën *buan-*
viento fuerte *coger*
 ‘El viento fuerte le ha llevado’
- 25) *puna puna* *bëa*
puna puna *bë-a*
viento fuerte *traer-PERF*
 ‘El viento fuerte lo/la trajo’
- 26) *an* *buankëx* *ka*
a-n *buan-akë-x* *ka*
 3sg=ERG *coger-REM-PAS-3p* *NAR.3p*
 ‘Lo llevó/trajo’

- 27) ura bakanu
 ura baka-nu
 lejano río-LOC
 ‘A un río lejano’
- 28) ura menu
 ura menu
 lejano tierra-LOC
 ‘A una tierra lejana’
- 29) anu kwantankëx ka
 anu kwan-tankëx ka
 Ahí ir- S/A>S(PE) NAR.3p
 ‘Después de ir allá’
- 30) ka ‘ibuaxa
 ka ‘ibu-a-x-a
 NAR.3p bajar-PERF-3p-no.prox
 ‘Bajó’
- 31) ain ñami tapu
 ain ñami tapu
 3p.GEN metal balsa
 ‘De su avión (lit. balsa de metal)’
- 32) ñami tapu ‘akë
 ñami tapu ‘a-kë
 balsa de metal hacer-NOM
 ‘Balsa hecha de metal’
- 33) ain ñami xubu
 ain ñami xubu
 3p.GEN metal casa
 ‘Su avión (lit. casa de metal)’
- 34) ñami xubu ‘akë
 ñami xubu ‘a-kë
 metal casa hacer-NOM
 ‘Avión (lit. casa hecha de metal)’
- 35) nasán nasán kai
 nasán nasán ka-i
 onomatopeya hacer-IMPF
 ‘Haciendo sonar nasán nasán’

- 36) ka 'iruaxa
ka 'iru-a-x-a
NAR.3p subir-PERF-3p-no.prox
'Subió'
- 37) ka pakëaxa
ka pakë-a-x-a
NAR.3p bajar-PERF-3p-no.prox
'Bajó'
- 38) papañuma 'ikën
papa-ñu-ma 'ikën
padre=PROP=NEG ser.3p
'Siendo huérfano'
- 39) puiñuma 'ixun
pui-ñu-ma 'i-xun
hermano=PROP=NEG ser-S/A>A
'Sin su hermano'
- 40) an 'ixun kana
a=n 'i-xun kana
3sg=A ser-S/A>A NAR.1sg
'Así siendo'
- 41) papan anë 'akë
papa-n anë 'a-akë
padre-ERG nombre hacer-PAS.REM
'Con su nombre mi padre le habló'
- 42) 'akë ka 'ikë
'a-akë ka 'ikë(n)
hacer-PAS.REM NAR.3p ser.3p
'Lo que he hecho es'
- 43) ën bakë 'ikë
ë=n bakë 'ikë
1p.GEN hijo ser.3p
'Es mi hijo'
- 44) ura me tsoo
ura me tsoo
lejano tierra vivir
'Que vive en una tierra lejana'

- 45) tsoorutankëx ka
 tsoo-ru-tankëx ka
 vivir-arriba-S/A>S(PE) NAR.3p
 ‘Viviendo tiempo’
- 46) xabun piti 'akë
 xabu-n pi-ti 'a-akë
 hermana-GEN comer-NOM hacer-PAS.REM
 ‘La comida de su hermana (...)’
- 47) 'akëma rua
 'a-akë-ma rua
 hacer-PAS.REM=NEG ¿?
 ‘(que su hermana) No ha hecho por largo tiempo’
- 48) titan piti 'akë
 titan-n pi-ti 'a-akë
 madre-GEN comer-NOM hacer-PAS.REM
 ‘La comida de su madre (...)’
- 49) 'akëma rua
 'a-akë-ma ru-a
 hacer-PAS.REM=NEG ¿?
 ‘(que su madre) no ha hecho por largo tiempo’
- 50) tsoorutankëx ka
 tsoo-ru-tankëx ka
 vivir-arriba- S/A>S(PE) NAR.3P
 ‘Después de vivir por tiempo’
- 51) ka 'iruaxa
 ka 'iru-a-x-a
 NAR.3p subir-PERF-3p-no.prox
 ‘Subió’
- 52) suñu anën ka
 suñu anën ka
 viento ¿? NAR.3p
 ‘El viento fuerte’
- 53) buinaxa
 buin-a-x-a
 traer-PERF-3p-no.prox
 ‘Le traje’

- 54) punan punan ka
 punan punan ka
 ¿? ¿? NAR.3p
 ‘El viento fuerte’
- 55) nuanmiaxa
 nuan=mi-a-x-a
 volar-IMPR.LOC-PERF-3p-no.prox
 ‘Le ha hecho volar’
- 56) ënë bakan 'ibu
 ënë baka-n 'ibu
 este río-ERG bajar
 ‘En este río bajó’
- 57) ka 'ibuaxa
 ka 'ibu-a-x-a
 NAR.3P bajar-PERF-3p-no.prox
 ‘Bajó’
- 58) papan anë 'ibu
 papa-n anë 'ibu
 padre-GEN nombre bajar
 ‘El nombre de mi papá bajó’
- 59) ka 'ibuaxa ka
 ka 'ibu-a-x-a ka
 NAR.3p bajar-PERF-3p-no.prox NAR.3p
 ‘bajó’
- 60) pakëaxa
 pakë-a-x-a
 caer-PERF-3p-no.prox
 ‘Cayó’
- 61) kwainakëtekën
 kwain-akë-tëkën
 moverse.sobre-PAS.REM-otra.vez
 ‘va a regresar otra vez’
- 62) bësuakëtekën
 bësu-akë-tëkën
 despertar-PAS.REM-otra.vez
 ‘Mirando de nuevo por allá, da la vuelta su rostro otra vez por allí’

- 63) ka kwanía
 ka kwan-i-a
 NAR.3p ir-IMPF-no.prox
 ‘se va a ir’
- 64) ura bakan kwani
 ura baka-n kwan-i
 lejano río-LOC ir-IMPF
 ‘A un río lejano’
- 65) ura men kwani
 ura me-n kwan-i
 lejano tierra-¿? ir-IMPF
 ‘A una tierra lejana’
- 66) ain xabumibi
 ain xabu=mi=bi
 3p.GEN hermana-CAUS-‘uno.mismo’
 ‘Por su hermana misma’
- 67) ain titamibi
 ain tita-mi-bi
 3p-GEN madre-CAUS-‘uno.mismo’
 ‘Por su hermana misma’
- 68) kasikiani ka
 kasi-kian-i ka
 voltear-ir.INTR-IMPF NAR.3p
 ‘volteando yendo’
- 69) manukiani ka
 manu-kian-i ka
 olvidar-ir.INTR-IMPF NAR.3p
 ‘olvidándose’
- 70) ka kwanía
 ka kwan-i-a
 NAR.3p ir-IMPF-no.prox
 ‘se va a ir’
- 71) papan anë ‘ibu
 papa-n anë ‘ibu
 padre-GEN nombre bajar
 ‘El nombre de mi papá bajó’

- 72) 'ibuti kwanin
'ibu-ti kwan-i-n
Bajar-NOM ir-IMPF-1/2p
'Bajando se va a ir'
- 73) ura bakan pakë
ura baka-nu pakë-
lejano río-LOC caer
'A otro río lejano(...)'
- 74) pakëti kwani
pakë-ti kwan-i
caer-NOM ir-IMPF
'Cayéndose se va a ir'
- 75) suñu anënpain
suñu anën-pain
viento ¿?=primero
'El viento primero'
- 76) nuanmitëkëni
nuan-mi-tëkën-i
volar-CAUS-otra.vez-IMPF
'Otra vez le va a hacer volar'
- 77) punan punan këñë
punan punan këñë
viento viento ¿?
'El viento fuerte'
- 78) nuanmitëkëni
nuan-mi-tëkën-i
volar-CAUS-otra.vez-IMPF
'Otra vez le va a hacer volar'
- 79) nuanmiia
nuan-mi-i-a
volar-CAUS-IMPF-PA:O
'Le va a hacer volar'
- 80) ën bakë nuan
ë=n bakë nuan
1p.GEN hijo volar
'Mi hijo va a volar'

- 81) nuanmiia
nuan-mi-i-a
volar-CAUS-IMPF-PA:O
'Le va a hacer volar'



2. Bana tuputi

- 1) ən papan ka
 ən papa-n ka
 1sg.GEN padre-ERG NAR.3p
 ‘Mi padre’
- 2) ain bëtsibë
 ain bëtsi-bë
 3sg.GEN hermano-COM
 ‘Con su hermano’
- 3) ain xon iran
 ain xon irapa-nën
 3sg.GEN amarillo escopeta-INST
 ‘Su escopeta amarilla’
- 4) ain uxu iran
 ain uxu irapa-nën
 3sg.GEN blanco escopeta-INST
 ‘Su escopeta blanca’
- 5) ‘iabianñaxun
 ‘ia-bian-ña-xun
 ¿?-yendo(TRANS)-¿?-S/A>(SE)
 ‘Llevando cargada en el hombro’
- 6) toinbianñaxun
 toin-bian-ña-xun
 ¿?-yendo(TRANS)-¿?-S/A>A(SE)
 ‘Agarrando, llevando en el hombro’
- 7) ən papan ë
 ən papa-n ë
 3sg.GEN padre-ERG 1p.O
 ‘Mi padre a mí’
- 8) anun ë xonta
 anun ë xonta
 3p.INS 1sg.O ¿?
 ‘Con eso a mí’
- 9) xuntaku ‘ati
 xuntaku ‘a-ti
 señorita hacer-NOM
 ‘Me hizo señorita’

- Grabación: CV-banatumputi-2010
- Grabadora: ZOOM H4n
- Duración: 03:21
- Recolector: Roberto Zariquiey
- Lugar: Yamino
- Fecha: 01/03/10
- Género: Bana tuputi
- Informante: Carlota Vásquez Germán
- Glosado: Alejandro Prieto

- 10) ən papa ‘ain
 ən papa ‘ain
 1sg.GEN padre
 ‘Mi padre’
- 11) ain kuru ‘ó
 ain kuru ‘ó
 3sg.GEN cenizo sachavaca
 ‘Su sachavaca cenizo’
- 12) ain chuna ‘ó
 ain chuna ‘ó
 3sg.GEN negro sachavaca
 ‘Su sachavaca negra’
- 13) ən papan bəu
 ən papa-n bəu-
 1sg.GEN padre-ERG matar
 ‘Mi papá...’
- 14) bəuakəxan
 bəu-akə-x-a
 matar-PERF-3p-no.prox
 ‘Mataba’
- 15) ən puin bəu
 ən puin bəu-
 1sg.GEN hermano matar
 ‘Mi hermano...’
- 16) bəuakəxa
 bəu-akə-x-a
 matar-PERF-3p-no.prox
 ‘Mataba’
- 17) nukən ini anun
 nukən ini anun
 1pl.GEN hija 3p.INST
 ‘Nuestra hija con eso’
- 18) anun kanioti
 anun kanio-ti
 3p.INST criar-NOM
 ‘Con eso para criar’
- 19) anun xuntaku
 anun xuntaku
 3p.INST señorita
 ‘Con eso, señorita’

- 20) xuntaku ‘ati
 xuntaku ‘a-ti
 señorita hacer-NOM
 ‘Para hacerla señorita’
- 21) anun ka kwaë
 anun ka kwaë
 3p.INTS NAR.3p cazar
 ‘Con eso vamos a cazar’
- 22) bëtsi kabiankian
 bëtsi ka-bian-kian
 hermano decir-yendo(TRANS)-HAB.REM.PAST.3P
 ‘Su hermano decía yendo’
- 23) bëtsi kabiankin
 bëtsi ka-bian-kian
 hermano decir-yendo(TRANS)-HAB.REM.PAST.3P
 ‘Su hermano decía yendo’
- 24) ain bëtsi buan
 ain bëtsi buan-
 3sg.GEN hermano llevar
 ‘Su hermano llevando’
- 25) buan ñaxun ka
 buan ñaxun ka
 llevar ¿? NAR.3p
 ‘Llevando’
- 26) ën papan ain
 ë=n papa=n ain
 1sg=GEN padre=ERG 3sg.GEN
 ‘Mi papá su...’
- 27) uxën ru sëra
 uxën ru sëra-
 mono aullador mezclar
 ‘El mono aullador’
- 28) bari ru sëra
 bari ru sëra
 mono aullador mezclar
 ‘El mono aullador mezclado’
- 29) ain xon iran
 ain xon irapa-nën
 3sg.GEN ¿? escopeta-INST
 ‘Con su escopeta amarilla’

- 30) ain uxu ira
 ain uxu irapa-nën
 3sg.GEN blanco escopeta-INST
 ‘Con su escopeta blanca’
- 31) ‘iabianñaxun
 ‘ia-bian-ña-xun
 ¿?-yendo(TRANS)-¿?-S/A>A(SE)
 ‘Cargando’
- 32) ën papan ain
 ë=n papa=n ain
 1sg=GEN padre=ERG 3sg.GEN
 ‘Mi papá su...’
- 33) xara ru sëra
 xara ru sëra-
 mono aullador mezclar
 ‘Mono aullador mezclado’
- 34) uxën ru sëra
 uxën ru sëra-
 mono aullador mezclar
 ‘El mono aullador mezclado’
- 35) ën papan ain
 ë=n papa=n ain
 1sg=GEN padre=ERG 3sg.GEN
 ‘Mi papá su...’
- 36) ain xon chuna
 ain xon chuna
 3sg.GEN amarillo maquisapa
 ‘Su maquisapa amarillo’
- 37) ën papan rëu
 ë=n papa=n rëu-
 1sg=GEN padre=ERG tumbar-
 ‘Mi papá...’
- 38) rëuakëxa
 rëu-akë-x-a
 tumbar-PAS.REM-3p-no.prox
 ‘Tumbaba’
- 39) po kuma mäkën
 po kuma mäkën
 sogá mano
 ‘La rama del shihuahuaco’

- 40) barinkuma məkən
 barinkuma məkən
 sogá pequeña mano
 ‘La rama del shihuahuaco...’
- 41) ain ini ‘aru
 ain ini ‘a-ru
 3sg.GEN hija hacer-arriba
 ‘A su hija ha hecho subir’
- 42) ‘aru ñakë=bi
 ‘a-ru ñakë=bi
 hacer-arriba ¿?=mismo
 ‘Ahí, arriba le ha dejado’
- 43) ain bakë ‘aru
 ain bakë ‘a-ru
 3sg.GEN hijo hacer-arriba
 ‘A su hijo ha hecho subir’
- 44) ‘aru ñakëbi
 ‘a-ru ñakë=bi
 hacer-arriba ¿?=mismo
 ‘Ahí, arriba le ha dejado’
- 45) ën papan rëu
 ë=n papa=n rëu-
 1sg=GEN padre=ERG tumbar-
 ‘Mi papá...’
- 46) rëuakëxa
 rëu-akë-x-a
 tumbar-PAS.REM-3p-no.prox
 ‘Tumbaba’
- 47) ñusin bakën rëu
 ñusi=n bakë=n rëu-
 abuelo=GEN hijo=ERG tumbar-
 ‘Hijo de abuelo...’
- 48) bëntán bakën rëu
 bënta=n bakë=n rëu
 ¿?=GEN hijo=ERG tumbar-
 ‘Hijo de abuelo...’
- 49) uxën ru mësha
 uxën ru mësha-
 mono aullador tumbar-
 ‘Mataba mono aullador’

- 50) xara ru mēsha
xara ru mēsha-
mono aullador tumbar-
'Mataba mono aullador'
- 51) mēshaakëxa
mēsha-akë-x-a
tumbar-PAS.REM-3p-no.prox
'Tumbaba'
- 52) bëbuakëxa
bëbu-akë-x-a
tumbar-PAS.REM-3p-no.prox
'Tumbaba'
- 53) ain kuru 'ó
ain kuru 'ó
3sg.GEN ceniza sachavaca
'A su sachavaca cenizo'
- 54) ain mapu 'ó
ain mapu 'ó
3sg.GEN barro sachavaca
'A su sachavaca color barro'
- 55) sërasëraokin
sëra-sëra-o-kin
mezclar-mezclar-FACT-S/A>A(SE)
'Mezclando'
- 56) ën papan bëbu
ë=n papa=n bëbu
1sg=GEN padre=ERG tumbar
'Mi papá...'
- 57) bëbuakëxa
bëbu-akë-x-a
tumbar-PAS.REM-3p-no.prox
'Tumbaba'