

LENGUAJE Y PALABRAS CHAMANICAS

P. Bidou, M. Perrin, et al.

LENGUAJE Y PALABRAS CHAMANICAS



Simposio del
45° CONGRESO INTERNACIONAL
DE AMERICANISTAS
1-7 Julio 1985
Bogotá, Colombia

LENGUAJE Y PALABRAS CHAMANICAS

Ira Edición: • Ediciones ABYA-YALA
Casilla 8513
Quito - ECUADOR

• MLAL (Movimiento Laicos para América Latina)

M. Perrin, P. Bidou: Coordinadores

**Traducción del francés de María V. de Vela
revisada por los coordinadores**

**Levantamiento, diagramación
e impresión: Talleres ABYA-YALA
Cayambe-ECUADOR**

CANTOS DE YAGE Y MECEDORAS MAI HUNA

(Amazonía peruana)¹

Irène Bellier

Varias expresiones se refieren al canto en la sociedad mai huna²: **uha daiyi** designa el canto de los hombres, **uha ooyi**, el canto de las mujeres. Una tercera expresión, **dabi uha**, se refiere particularmente al canto de los chamanes agresivos, hombres siempre: dadas las circunstancias de su ejecución se puede considerar este último canto como "el super canto masculino", cuyo valor se expande sobre todos los cantos masculinos. En fin, **uha oteyi**, "bailar el canto", representa una cuarta forma para designar los cantos rituales que dan lugar al baile de los hombres frente a las mujeres y a los niños.

Daihi ou **ooko** son las palabras empleadas ordinariamente para expresar el acto de cantar "el o ella canta". Basta escuchar. De la misma

-
1. Presentado al simposio "Lenguaje y palabras chamanicas" del 45to Congreso Internacional de los Americanistas, Bogotá (1-7 Juillet 1985).
 2. Los Mai huna pertenecen a la familia lingüística tukano occidental, en la Amazonía peruana. Los cantos fueron grabados en situación o con entrevistas particulares y traducidos con la ayuda de un hombre mai huna. Los Mai huna, hombres y mujeres, me ayudaron mucho a lo largo de mi trabajo de campo entre 1979 y 1975. Aquí los agradezco a todos.

manera, se puede emplear solo **oteyi** que significa "bailar", acto siempre acompañado por el canto, única forma de música tradicional de los Mai huna. **Uha** se emplea para especificar la forma cantada de la expresión oral cuando se opone a otros estilos tales como hablar, decir, contar, relatar, murmurar, etc. Fuera del contexto de elocución, a una cierta distancia temporal o geográfica de los interlocutores, la palabra **uha** tiene una importancia mayor porque **daihf** tiene usualmente el sentido de "está viniendo (él)" cuando **óóko** significa "esta rabiando ella", expresión loretano-mai huna sinónimo de "está gruñendo". El canto masculino sugiere la idea de un advenimiento cuando el canto femenino se presenta como un acto de represión. Veremos más adelante cómo se sustenta esta difracción significativa. **Oteyi** tiene el segundo sentido de "sembrar picando la tierra" cuando se trata del maíz: **bea oteyi**. Alguna relación entre bailar y sembrar cuando se trata de cantos-bailes rituales sería un interesante objeto de especulación.

El canto es la expresión de una persona de quien se puede decir que es "dueña del canto" y los cantos son conservados y transmitidos con los nombres de sus creadores: así por ejemplo, **Tori iye uha hã**, "es el canto de Tori del clan **fy**", **Macika uha hã** "es el canto de Marcelina". La noción de propiedad está ligada a la idea que cada persona tiene una esencia propia que se materializa en cada una de sus producciones, sean físicas o intelectuales. El canto es la expresión del trabajo mental necesario para la transformación de la realidad individual con el fin de integrarla, a través de un proceso de simbolización, en la perspectiva colectiva.

El conjunto de los cantos masculinos y femeninos se compone de una parte memorizada - los cantos de los Mai huna muertos - a la cual se añade una parte creativa que resulta de una situación singular de los cantantes. Los cantos son públicos y el aprendizaje se realiza mediante la audición, pero nadie conoce la totalidad de este corpus vivo y fluctuante. La noción de propiedad sobre un canto no tiene un sentido exclusivo ni extensivo: no llega a ser el canto una propiedad clánica, por ejemplo.

Cada uno puede reproducir un canto que no sea de propia creación ni heredado, sino una elección. Así cada hombre posee un repertorio vocal propio, formado por cantos de difuntos, cantos de otro grupo local y por sus propios cantos. Cada mujer, de la misma manera, posee un repertorio personal compuesto de cantos suyos y de cantos elegidos mayormente en línea materna.

Los hombres reproducen sin mayor dificultad los cantos femeninos, respetando el tono y la forma específica de estos cantos, pero lo hacen poco, siempre en un contexto profano, doméstico, para burlarse de las mujeres: "comunes y corrientes". Pueden, también para burlarse, imitar el canto de los hombres, pero como acuerdan todos (y todas) en decirlo, "no saben"; y nunca se comprometen a hacerlo en el contexto ceremonial o ritual que constituye el marco de los cantos masculinos. Las únicas mujeres que tienen acceso al saber de los hombres, saben reproducir el canto masculino y crear su propio canto, son las mujeres ancianas que toman yaje al sobrepasar la edad de la reproducción biológica. Son las ideas que se tienen los Mai huna sobre los principios de la constitución y de la organización del mundo: las establecen la segregación de las mujeres. El saber masculino es bastante valorizado y preservado de las empresas femeninas, mayormente de las mujeres en edad de reproducción. Voluntariamente, los hombres niegan a las mujeres las posibilidades de desarrollar un saber autónomo: o bien "no saben" y las mujeres mismas se avergüenzan, o bien los hombres saben lo que saben las mujeres... Esto evidentemente es un efecto de la ideología masculina dominante.

El canto *uha daihi* se sirve de un lenguaje particular cuyo conocimiento viene con la toma del yaje (*Banisteriopsis* sp.), reservada a los hombres y permitida a las mujeres que no menstrúan: los cantos de yaje evocan con palabras metafóricas la realidad del otro mundo y los hombres, particularmente los chamanes considerados como "sabios"; *nui guasakina ha*, controlan el acceso y el saber relativo a este mundo. En la dirección opuesta los cantos de las mujeres describen,

también metafóricamente, la realidad de sus relaciones con los hombres, y la dificultad de vivir ciertos momentos. Las metáforas masculinas provienen de un fondo de sabiduría y requieren una exégesis especializada. Las palabras femeninas parecen escogidas entre el vocabulario ordinario, pero las situaciones descritas abundan sus raíces en ciertos lugares de la mitología. Las metáforas masculinas excluyen las mujeres "ordinarias" del juego de la interpretación. Las metáforas femeninas se comprenden más fácilmente. Esta lógica es compatible con la posición diferenciada de los hombres y de las mujeres frente a la toma de la palabra, los unos acostumbrados a imponer sus ideas, las otras teniendo que sugerir o aconsejar para obtener con medios ajenos las metas fijadas. Los cantos de yaje masculinos y las mecedoras femeninas tienen funciones distintas, se oponen por la forma melódica, el tono, el soplo, el ritmo, las palabras, y por el contexto profano o sagrado de su emisión.

La distinción primordial entre los cantos masculinos y los cantos femeninos es el nivel de realidad sobre el cual se apoyan. Los hombres cantan en un horizonte abierto debido a la ingestión del alucinógeno, la 'sobre-realidad' de este mundo que se encuentra detrás de la realidad física (espíritus, potencias, fuerzas animadoras) y llegan a describir la apariencia de la "Tierra Primordial", miña bese, que se encuentra actualmente en el cielo: especie de "Paraíso", tierra de los difuntos en todo caso. Más prosaicamente, las mujeres cantan su realidad circunscrita por el universo masculino. El canto de las mujeres restringido en su forma, es el contrapunto de los cantos masculinos que se dirigen con efectos vocálicos a los espíritus y potencias femeninas que controlan lato sensu el mundo (como por ejemplo, la Madre Primordial, Madre del Temblor (Ñukeo), la Madre del Agua (Ñukečiko), la Madre del Tomillo Caspi (Mia yaku āiko), o varios espíritus de género femenino que pueblan la selva (Āikona). Dominadas en la sociedad, las mujeres llegan a ser un lejano objeto de culto cuando la femineidad está partida en principios activos. No es como mujer que son temidas y respetadas las "Madres", las fuerzas animadoras de los seres humanos, animales o vegetales: es por lo que representan en cuanto potencia de las mujeres,

por su posición frente al don de la vida o al peligro de muerte, por sus características benéficas o maléficas.

El canto ritual, **uha oteyi**, es muy diferente y se funda sobre un principio de asociación con un animal epónimo. Por ejemplo, **bai oteyi** es el "baile de las huanganas" que marca el segundo tiempo del rito de primicias de la yuca, donde los hombres se metamorfosean radicalmente en esta especie animal. Los hombres son los dueños de estos cantos-baile, el chamán es quien los sabe todos. El chamán entona y guía la fila de los danzantes y los hombres cantan, al unísono, con palabras entrecortadas de sílabas rítmicas, melodías cuyo ritmo evoca el animal a quien se dedica el canto. Los cantos rituales constituyen un corpus cerrado y se actualizan al momento propicio del rito. No existe en este canto ninguna forma de improvisación, no se realiza fuera de su contexto ritual.

Mecedoras, cantos de mujeres: nomi uha óóyi

Las mujeres cantan a solas, de día o al atardecer, para mecer a sus niños o para acompañar tareas un poco largas. Su canto es una secuencia de frases breves, hechas con palabras ordinarias que incorporan las partículas rítmicas, **ma**. Se abre y se cierra con la repetición de la sílaba **di di di di di** cuya distinción tonal indica la frase melódica, el ritmo del canto, el modo de repetición de una sílaba, de una palabra, de una expresión o de un conjunto sintagmático. Estos elementos complejos se caracterizan por sus oscilaciones ligeras en referencia a la línea melódica, por un tono agudo, punzante, dando a pesar de esto la impresión de una reserva general. Las intérpretes abren poco la boca, emiten un sonido sordo, lo cual está perfectamente adaptado al estilo de la mecedora cuyo objetivo mayor es el de tranquilizar al niño y hacerlo dormir. Ciertas mecedoras parecen tristes melopeyas porque tratan de la muerte y de la imposibilidad de vivir ciertas situaciones. Con estos cantos, las mujeres se burlan de la imposibilidad de vivir ciertas situaciones. Con estos cantos, las mujeres se burlan o se quejan de los hombres, muestran

celos, revelan lo "escondido", evocan el deseo de terminar con esta vida... Cantan por sí mismas o por los guaguas, entre un público de mujeres y de niños. Sin llegar a esconderse no les gusta hacer demostraciones de canto. Raramente dan el origen del canto, como si fuera necesario mantener una sombra sobre lo que podría asemejarse a una revelación, como si fueran culpables y muy atrevidas. Las únicas grabaciones que pude hacer se realizaron en la intimidad femenina; las explicaciones tuvieron lugar al apagar la grabadora. Esta expresión de la memoria femenina impregna a los niños. La transmisión sigue una línea materna, lo que incluye a las hermanas de la madre. Algunos cantos poseen un contenido bastante explícito, otros se apoyan sobre un fondo mítico, otros contienen tantas metáforas que la comprensión de su sentido requiere un conocimiento amplio de la cultura mai huna. Veamos algunos ejemplos.

El canto de Macica, Macica uha:

dí dí dí dí dí dí -

No son perros los que husmean el lugar donde orinan ellas?

No son perros para andar así?

dí dí dí dí dí dí -

Piensan penetrar a las mujeres que menstruan!

dí dí dí dí dí dí -

Piensan penetrar a las mujeres que menstruan!

dí dí dí dí dí dí -

Lamen donde orinan, husmean el perfume de su orina!

dí dí dí dí dí dí -

Lamen donde orinan, husmean el perfume de su orina!

Este canto tiene una relación con el mito de Kobiros, sociedad de pequeñas demonios selváticos que tienen la mala costumbre de apoderarse de las materias femeninas para poseerlas y raptarlas. Para acordarse de su presencia, para aludir a ciertas cosas que se pueden considerar como naturales - se hacen solamente fuera de la casa- las

mujeres repiten el leitmotiv siguiente cuando se van a orinar: **gone sainy noeyayi saiyi ñi bayi saiyi**: "voy a orinar, voy a hacer el amor, voy a dar a luz". Así, los hombres que siguen una mujer contra su voluntad no son tanto perros como seres contra-cultura. Este canto es todo lo contrario de una invitación amorosa: desprecia al hombre que fuerza la voluntad de la mujer.

El canto de Kĩñi ako ("madre de Kĩñi"), kĩñi ako uha:

dĩ dĩ dĩ dĩ dĩ dĩ dĩ-

Kĩñi... me refunfuñaba siempre el que era tu padre, me hablaba sin reparo, así vivía yo...

dĩ dĩ dĩ dĩ dĩ dĩ dĩ-

Vivía como la que ha salido de la tierra para comer huayos maduros de chambira³...

dĩ dĩ dĩ dĩ dĩ dĩ dĩ-

Sentada no pienso más que esta sogá que corre bajo la tierra, la deseo... Me siento y pienso tomar esta sogá que se quiebra... desde lejos sentada la veo...

Esta mujer canta para su hijo (quien es el hermano de la madre de la cantante actual) revelándole la violencia de su padre. Se compara a "la que ha salido de tierra", la mujer-huangana mítica que viene, desde esta época, a celebrar su alianza mortal con los hombres. Se trata de la caza que el ritual de primicias de la yuca tiene por finalidad garantizar. "La sogá que corre debajo de la tierra" es el **barbasco**⁴ cuyas raíces andan lejos y cuyos tallos proveen el veneno que todas las mujeres desean tomar alguna vez en su vida. Esta aspiración al suicidio ocurre siempre en momentos contradictorios cuando una mujer infeliz no sabe más qué hacer.

3. **Chambira**; *Astrocaryum chambira*

4. **Barbasco**; *Longocarpus Nicou*.

El canto de Deimona - nomi uha
(canto de una mujer desconocida)

dí dí dí dí dí dí dí -

Mama, Deimona me quiere, mama, el padre de Deimona me ha embrujado, me ha embrujado, me ha embrujado...

dí dí dí dí dí dí dí -

El que me ha embrujado vive lejos... ponme lana de hormiga⁵, ponme blanca lana de hormiga... una sola vez cúbreme, hazme el favor de cubrirme...

dí dí dí dí dí dí dí -

Mama, el padre de Deimona me ha embrujado, lo ha dicho.

dí dí dí dí dí dí dí -

Parece muy lejos, se ha tendido del otro lado del río, está acostado el viejo de pelo crespo...

dí dí dí dí dí dí dí -

Esta mujer joven se moría mientras cantaba. Su barriga, hinchada por la brujería estalló. El viejo "tendido del otro lado del río" es un brujo, tan potente que se ha vuelto tigre. Por una razón suya se había opuesto a la reunión de su hijo con esta mujer. Durante mi estadía, un hombre - supuesto ya experto en brujerías - declaró a la mujer que le teñía: "tu barriga estallará el día que parirás un niño que no será mío".

El canto de Mañica, Mañica uha:

dí dí dí dí dí dí dí

Este palo alto que se arrebatan los hombres...

El pihuicho llora para avisar

El maíz blanco lleno de mazorcas

5. "Lana de hormiga", mamurí, es una tela vegetal blanca que los mai huna utilizan para adornarse y vestir a los niños.

*El maíz blanco lleno de mazorcas
Se apegan
Llora diciendo esto
Diciendo esto llora
Palmera huiririma⁶ llena de frutos
Se apegan ellas
Diciendo esto llora...
di di di di di di di*

Como me ha explicado la cantante, este canto repetido varias veces significa; "Las mujeres te quieren porque eres blanco ¿Acaso eres como el maíz para tener tantas mazorcas, eres como el **huiririma** para tener tantos huayos? En otros términos, ¿cuál es el encanto que tienes para atraer tanto?

El palo alto es una metáfora del sexo masculino. El pihuicho avisador es una referencia al mito de Hetu kone (Bellier 1983) donde este pajarito avisa siempre a su dueña cuando percibe alrededor de ella la intención de hacer el amor, lo que le hace correr el riesgo de ser comida o despedazada. El maíz - como el hombre blanco-proviene del agua según cuenta el mito. Existe una equivalencia simbólica entre el maíz y el pez (ver también para los Yagua, J.P. Chaumeil, 1983: 174). Cada grano de maíz es como una escama, cada mazorca como un pez. El canto no menciona a los peces pero lo sugiere otra vez con la mención del **huiririma**. En épocas de aguas crecidas, los peces comen con un fervor especial los frutos del **huiririma** que consiguen fácilmente debajo de los árboles inundados. En esta época, se preparan las siembras del maíz con las mazorcas colgadas en las vigas de la cocina. El maíz era una planta cultivada, antes, exclusivamente por los hombres y daba lugar a la preparación de una chicha especial para acoger a los guerreros

6. **huiririma**: especie de la palmera *Astrocaryum Jauari* cuyos frutos son muy apreciados por los pescados.

victoriosos. Por la mitología y por su género gramatical femenino, los peces simbolizan las mujeres, las que son atraídas por el hombre, el del palo alto. Es un hecho real el que el hombre blanco, regatón o patrón, llega por el río con mercaderías para seducir las mujeres (ropa, perfume, espejos...), abandonándolas después. En resumen, aunque sean bastante libres las relaciones de amor, las mujeres mai huna no dejan pasar la ocasión de quejarse y mostrar celos cuando ven a su esposo irse con otra mujer.

En canto de Mabera: Mabera uha:

dí dí dí dí dí dí dí -

¿Quién quiere vivir con el padre de Mabera?

¿Quién quiere vivir con el padre de Mabera?

dí dí dí dí dí dí dí -

Este no tiene tropas (discos de orejas)

Las que no le querían, ¿qué grillo habrán tragado para llenarse la barriga?

Ter

dí dí dí dí dí dí dí -

¿Porqué está silenciosa la quebrada donde se bañaban?

¿Porqué, río arriba, está silenciosa la quebrada donde se bañaban?

De mañanita, se bañaban empujando el agua,

¿Qué grillo habrán tragado?

Estas mujeres se bañaban, al amanecer y al atardecer, para prepararse al amor. Silenciosa está la quebrada porque tienen vergüenza: los grillos que les llenan la barriga son símbolos de preñez "ilegítima". Los grillos que cantan entre dos luces se pueden considerar como la voz de los difuntos, los que vienen a revelar, aunque simbólicamente y sin cantar. Son, en este caso, la prueba de relaciones adúlteras. Se puede buscar un sentido más. Este hombre que no tiene topa. no es conforme a

la tradición: no corresponde a los canones de la belleza mai huna, no tiene los signos que marcan la madurez de su masculinidad. Presenta la negación de los signos básicos de la identidad mai huna como si fuera señalada aquí, una pequeña muerte de la sociedad.

Canto sin nombre por Macica - Macica uha:

dí dí dí dí dí dí dí-

Es como la carachupa mama este hombre que me bota encima su respiración

Encima de mi, respira como si fuera una carachupa mama...

dí dí dí dí dí dí dí-

Ter

Esta mujer joven habla de su viejo marido... La carachupa mama es un chamán potente en la mitología mai huna, lo que está relacionado con sus cualidades de soplo. En la realidad, este animal tiene efectivamente una alta capacidad respiratoria que le permite adaptarse a todos los lugares que frecuenta sobre o debajo de la tierra, como debajo de las aguas. Es además un símbolo viril: su apéndice caudal servía antes para fabricar trompas, usadas - según cuentan los mai huna - para anunciar a las mujeres la muerte de sus enemigos; su uña muy larga tiene "algo que ver" con el pene de un ser mítico, gigante que pedacea con su uña- pene la mujer de Hetu Kone.

El canto de Hetu-Hetu uha:

dí dí dí dí dí dí dí

Acaso tengo todavía mi madre para que me pegues tanto...

dí dí dí dí dí dí dí

Acaso tengo todavía mi madre para que me pegues tanto...

dí dí dí dí dí dí dí

La explicación es mucho más larga que el canto. Esta mujer torcía chambira⁷ toda la noche y no quería hacer el amor porque su marido le pegaba. Con este canto pregunta a su marido: "¿Porque guardarme si no me quieres más?" Ya no tiene nadie para protegerle.

Estos ejemplos ilustran los temas principales cantados por las mujeres. Enseñan de qué manera se sitúa la mujer entre los seres que deciden su vida y le dan su identidad: su marido, sus niños, a veces su madre. Claramente o por metáforas, en pocas palabras, estos cantos describen la realidad del existir femenino. Estas mecedoras denuncian a media voz el comportamiento masculino y construyen una tradición de suicidio por el envenenamiento.

Los cantos de los hombres: imina uha daihñ

La toma de yaje (*Banisteriopsis* sp.) es una prerrogativa masculina e induce automáticamente a la expresión vocálica. Todos los hombres toman yaje desde jovencitos y se familiarizan con las visiones del otro mundo, con la experiencia de una realidad diferente.

Antes, los mai huna tomaban en mayor cantidad una droga más fuerte, **pei** (toe en Amazonia peruana, *Brugmansia*), reputada por transformar profundamente la personalidad. Ahora temen los efectos de esta planta y solo algunos chamanes confiesan haberla ingerido. Toman el **yahe** (palabra del idioma mai huna), crudo o cocinado, solo o mezclado con **sanango**, (*Brunfelsia*), **maka pei**, 'ñko, y sobre todo con tabaco de mascar, **mito akueyi**, que preparan con hojas frescas, secadas mediante candela, pulverizándolas y mezclándolas con cenizas de corteza de cacao (*Theobroma* sp.) Todos los hombres pueden ingerir estas plantas durante las fiestas ceremoniales y rituales y fuera del

7. Chambira: *Astrocaryum chambira*.

aprendizaje chamánico propiamente dicho. En estas ocasiones, aprenden los cantos y los reproducen en coro, o cada uno por su cuenta. Entre los hombres, está el chamán cuyo nombre revela sus calidades, y entre los cantantes su voz se hace más fuerte. Una de las expresiones para designar el chamán es "tomador de toe o yaje", **pei ũkučiki, yahe ũkučiki**, drogas que le permiten aprender y adquirir algunos poderes. Luego, está considerado como "el que sabe mucho", **nui guasaki agi**, lo que le permite desempeñar el papel de mediador entre los hombres y con los demás seres animados de este mundo. Llegando a un cierto grado de potencia, está considerado como **dabi**, palabra que designa el chamán en general, el poder que detiene, y la enfermedad en general. Cuando se vuelve curandero, el chamán es **tinokaikiagi** "el que actúa en favor de la transformación".

Por su posición, el chamán conoce mejor que los hombres los cantos del yaje y posee el repertorio de los cantos rituales así como el conocimiento de los momentos claves de su ejecución. La mayoría de los cantos masculinos son cantos de **yahe**, algunos de ellos son cantos de chamanes, **dabi uha**.

El canto nominal de yaje es la forma clásica del canto. Empieza, incorpora y termina con una sucesión de sílabas, **dei dei dei dege dei dei dei**, cuya modulación anuncia las oscilaciones tonales. El ritmo está marcado por la unión de partículas, **ma, maña, maka**, y por la repetición de ciertas sílabas, expresiones y frases. Los efectos prosódicos juegan con un léxico particular y constituyen la lengua **miña**⁸. El canto de los hombres se lanza hacia los espíritus en el mundo **miña** de la gente primordial, de los muertos, ubicado actualmente en el cielo. Más fuerte es el soplo que lleva el canto, más grande es el saber y el poder del

8. Castellvi (1982) identificó entre los Tukano occidentales una lengua **Wixa**, que se asemejaría a la lengua **hwiha** de los Siona colombianos (Langdon, 1974; 20). la lengua **miña** de los Mai huna podría ser de la misma clase.

cantante. El canto, siendo la expresión de una persona que es su dueño, está marcado por un tono, un ritmo, una melodía y palabras que deben ser fielmente reproducidas. Facilita la memorización el hecho que el contenido está bastante estereotipado, siendo constantes las referencias a los espíritus, a los residentes de **miña bese** (tierra celeste y promordial), a los juegos de luces, de colores, y a los movimientos de los personajes, hacia abajo, hacia uno mismo. Aunque los hombres cantan cada uno su propio canto, la estructura clásica del canto crea una armonía indudable, dando la impresión de que todos los coristas poseen la misma partitura. Salvo en el caso de los cantos rituales, es imposible oír el mismo canto interpretado por varias voces.

En el corpus (parcial) de los cantos grabados y traducidos se distinguen tres categorías de canto: los cantos que describen el mundo del yaje, los cantos de poderes chamánicos, los cantos de agresión chamánico-guerrera. Veamos algunos ejemplos.

El canto de Doheru (finado) Doheru baičiki uha, por Lino.

Dei dei deg dei dei

Escamas, remolinos, hervores me cercan

Dei dei dege dei dei dei

La madre de la ilusión Mariri hace como remolinos acercándote

Dei dei dei dege dei dei dei

Estoy en el mareo con gusto, ya me he ido, no me desanimo, me voy con gusto, te voy a hacer ver, te voy a hacer venir, ven sin miedo, en la misma ilusión de placer, ella te hace ver lindas cosas.

Dei dei dei dege dei dei dei

La fuerza que me hace ver almas como polvo cae a mi lado

Dei dei dei dege dei dei dei

la fuerza que me hace ver almas como polvo cae a mi lado

Dei dei dei dege dei dei dei

Sentirse como un pájaro que pierde sus plumas

Dei dei dei dege dei dei dei

Sentirse como un pájaro que pierde sus plumas

Dei dei dei dege dei dei dei

En la casa de la anaconda, en la casa de la anaconda, el tigre chiquito lanzado en el monte viene a caer, entra el tigre, el tigre, el tigre en la casa de la anaconda, lanzado del monte viene a caer, cae y entra, cae, entra, parecen cabezas verdes, cabezas verdes, cabezas verdes...

El yahe hace penetrar en un universo blanco. Los seres que protegen esta planta, su padre yahe bike, su madre yahe ako, son personajes chiquitos y blancos. La ilusión mencionada por el cantante encubre todos los sentidos a medida que el cantante se mece en la hamaca: el viento lleva el soplo, todos los seres se mueven, las cosas son fluidas, los colores se entremezclan como los perfumes, las flores o las mariposas que designan habitualmente a las "almas". Otros cantos de yaje muestran que las "almas" (bati) de los muertos vienen a apearse sobre un tronco de blancura (bati kumu) forman una anaconda (bati aña), que anda en aguas especiales (bati oko), que se juntan en una quebrada (batigaya). Estas almas andan en el mundo primordial, miña, palabra que los Mai huna traducen por "verde". El tigre chiquito es el mismo cantante, lo que muestra que tiene ya un saber chamánico sugerido por la imagen de la fuerza que cae a su lado.

El canto de mi tío materno, por Lino: Yi gũ baičiki uha

Dei dei dei dege dei dei dei

Murciélagos del tronco de las almas, que viven sobre este árbol alto de la selva, entran, te hacen salir

Dei dei dei dege dei dei dei

Sopla bien el tabaco para que no entren para hacerte salir de aquí, sopla para que se vayan

Dei dei dei dege dei dei dei

Mezclando tabaco en grandes mocahuas, toman, tan fuerte se sienten cuando toman tabaco, tomen el tabaco de estas mocahuas, toda la noche me voy a emborrachar

Dei dei dei dege dei dei dei

Mascando tabaco veré amanecer, borracho

Mascando tabaco veré amanecer, borracho me levantaré, afuera daré vueltas,, donde se ha tendido ella veo grandes manchas amarillas, quiero ver esto

Dei dei dei dege dei dei dei

Se ha pintado en el gran árbol lupuna⁹, el tronco estalla, se abre, se cierra

Dei dei dei dege dei dei dei

Saca esta blancura, hazla caer entre mis manos, hazla penetrarle, me entrega sus flechas mágicas en todo mi cuerpo

Dei dei dei dege dei dei dei

Saca este poder blanco, cayendo entre mis manos penetra

Dei dei dei dege dei dei dei

Te da este poder que te penetra, te cae en las manos, en ti se clava

Dei dei dei dege dei dei dei

El canto de mi padre (finado), por Roberto: yi biakti baičiki uha

Dei dei dei dege dei dei dei

El dueño de la quebrada celeste, cayendo, viene ondeando en el aire

Dei dei dei dege dei dei dei

las flechas mágicas que tienes en tu cuerpo

Dei dei dei dege dei dei dei

Cayendo, con el soplo se clavan en mi cuerpo

Dei dei dei dege dei dei dei

Las flechas del dueño de la quebrada celeste parecen brillantes, les agarra

Dei dei dei dege dei dei dei

Les vas a sentir en tu cuerpo, pensando lo mismo, pensando doy vuelta

9. lupuna: *Chorisia* sp.

Dei dei dei dege dei dei dei

El dueño de arriba está parado, agarrando sus flechas brillantes, pensando matar gente, se para

Dei dei dei dege dei dei dei

Se arrastra derramando sangre, Beči de la quebrada celeste agarra sus flechas en la mano, brillan

Dei dei dei dege dei dei dei

Sii de la quebrada celeste agarra sus flechas brillantes, pensando al cuerpo de la gente, se para

Dei dei dei dege dei dei dei

No sabes hacer lo que pienso hacer? Sii, de la quebrada celeste sopla las flechas que penetran tu cuerpo

Dei dei dei dege dei dei dei

Pensando al cuerpo de la gente, ¿sabes a qué pienso?

Dei dei dei dege dei dei dei

Arrastrando en la sangre derramada, llorarás, ¿no sientes la fuerza de las flechas del dueño de la quebrada celeste cuando te penetran?

Dei dei dei dege dei dei dei

Sii de la quebrada celeste se para, el cuerpo adornado con flores de sangre, su cuerpo te penetra.

Este canto demuestra bien cual es la relación entre el cantante (chamán) y el espíritu que ha llamado para pedirle poderes chamánicos. Estos espíritus llamados aquí vienen con el *toe*, los seres agresivos, capaces de matar. El dueño de la quebrada celeste es la designación metafórica del *toe*, haciendo referencia al mítico Tigre del Cielo que es el legítimo dueño. *Beči*, que los Mai huna comparan con Satán, es el dueño de las flechas mágicas y de la sangre derramada. En otros cantos, se baña en mares de sangre, hace gotear o vomitar la sangre, arde como candela. Cuando no está vestido con flores rojas, tiene un traje rayado. Al que le solicita, entrega flechas mágicas que pone en la mano, y flema blanca que le pone en la boca. La forma con que entrega sus poderes mortíferos señala el tipo de síntomas que presentará la víctima al caer en la vendeta del chamán agresivo. *Sii* es otro demonio cuyo nombre viene de la raíz del verbo "apegarse". Es un pajarito mediador entre ambos

mundos. Vomo **Beči**, es de mal agüero cuando silba de noche. Tiene el cuerpo adornado de flores sanguíneas y se le ve cerca de la quebrada celeste y del tronco de las "almas".

Todos los espíritus asociados a la toma de **toe** poseen poderes de agresión mortífera. Todos son color de sangre, llevan flechas brillantes, blanco-azul, y lanzas "como flores rojas que traspasan los corazones y los cuerpos al pasar, lanzas que salen como relámpagos. Por estas propiedades, los Mai huna dicen tener miedo de esta planta que vuelve loco, **besiyoyi** "actuar sin saber". Según ellos, el **toe** cambia el sentido de la percepción, de la orientación, de la memoria, provoca modificaciones del comportamiento ético. El **toe** manifiesta su potencia haciendo desfilar en las visiones soldados del ejército peruano, todos muy bien amados. Aunque no se tome más esta droga, los espíritus asociados se manifiestan con la toma de yaje fuerte.

Las demás plantas narcóticas o neuro-mediadoras, como el tabaco o el **Brunfelsia**, son menos evocadas en los cantos. El humo del tabaco es la comida de las almas y permite espantar a los espíritus malos que quieren penetrar en la casa para llevarse los vivos de compañía. De una manera general, el tabaco es un buen auxiliar que permite estabilizar las visiones, entre dos tomas, e induce un estado propicio al canto sin la toma de yaje. Es mascado cada día por los hombres, y de vez en cuando por las mujeres que quieren mantenerse despiertas. El sanango (**Brunfelsia**) da, al que solicita su espíritu-dueño, un poder chamánico de flema, y sirve mucho en curas terapéuticas.

El canto de Memenuko, por Artemio: Memenuko uha

Dei dei dei dege dei dei dei

Yo soy un hombre de quien tienen miedo

Cuando vivíamos juntos mi hermano mayor y yo la gente tenía miedo

En tiempos pasados, la gente nos temía cuando vivíamos junto con mi hermano mayor, la gente tenía miedo.

Viviamos junto a mi hermano mayor y yo, él se ha muerto, ha agarrado su flecha para pelear.

Las mujercitas tenían caras de miedo, estaban sentadas

Ya he subido al tronco de guaba para sentarme

Con mi hermano mayor eramos dos, nos temían, las mujercitas tienen la cara de miedo, eso lo veo sentado sobre el tronco de guaba.

Este hombre que se ha vuelto tigre por ser un chamán muy potente, avisa que va a disparar sus flechas desde el árbol cuyos frutos son muy apreciados por las mujeres, árbol donde se ha sentado como un tigre esperando a su presa. El tigre conocido por su fuerza y su aptitud para comer a los hombres, es dueño mítico del *toe* y del fuego: es el símbolo del chamán potente reputado por comer sus víctimas con esta apariencia. Con el *toe*, los chamanes corren un riesgo importante, el de pasar del otro lado de la realidad y de actuar como un tigre, olvidándose de sus parientes y de la deontología de su oficio. Cuando mata por gusto personal, cuando actúa como tigre, más que como hombre, la sociedad justifica matarle como si fuera realmente un tigre para tratar de librarse de un personaje peligroso para todos.

Terminamos este breve panorama de los cantos mai huna con los cantos baile rituales. Cada fiesta de primicias, de la yuca, del maíz, de los pifutayos (*Bactris* sp.), está acompañada de cantos específicos que completan los cantos singulares de los hombres. Tres cantos vuelven en todos los rituales, los demás son específicos.

El canto-baile del "Murciélago de yaje", **yahe oyo oteyi**, el canto de "la que ha mascado un hueso humano", **mai tara kākāčiko**, y el canto de la "madre del tornillo caspi"¹⁰, **mia yaku āīko**, son cantados al unísono, acompañados siempre de la unión de los hombres

10. **Tornillo caspi**: especie no identificada (Lauracea?) cuyo tronco es ancho y vacío como lo describe el canto.

en el baile: la misma voz guía el mismo paso, unidad indispensable al cumplimiento del ritual.

Ordenados por edad y origen clánico, los hombres forman una fila alrededor de las mujeres que transforman los frutos en bebida. Cada ronda tiene tres turnos al mínimo y el paso va acelerándose. Los hombres entran uno tras otro, se limpian la garganta con un vigoroso *kuisa* que les aclara la voz y se ponen a cantar. Los cantos empiezan con las modulaciones del tipo *dei dei dei dege dei dei dei* y se encadenan con un ritmo aceleradísimo, las palabras siendo cada vez menos distintas. Las mismas frases se repiten varias veces hasta perder la voz y la respiración.

Canto del baile del Murciélago de yaje: yahe oyo oteyi

Dei dei dei dege dei dei dei
Yaje verde que aparece
Murciélago de yaje que se alegra del baile del yaje
Blancura que cae
Canta cuando aparece

Canto de "la que ha mascado un hueso humano": mai tara kākāčiko

Es el canto del que mataba gente
Es el canto de la que ha mascado un hueso humano
La sangre corría como achiote
Ella brinca sobre el tronco de las almas y cae.
Dei dei dei dege dei dei dei

Canto de la Madre del tornillo caspi: mia yaku ātko

La Madre del tornillo caspi haciendo entrar por las puertas grandes,
come, brinca y cae en la casa ancha y vacía, escamas rojas, brinca y cae
en la casa grande del hueco del tronco, la Madre del tornillo caspi en la

casa grande del hueco... (se repite varias veces) haciéndoles entrar en la casa les sigue para comerles.

Los cantos de la fiesta de primicias de la yuca son los cantos-bailes de los animales, **uha oteyi**, cuyo tono, ritmo, melopeya y palabras corresponden a una propiedad esencial del animal-dueño y se traducen por un paso específico. Canto de los monos, de las abejas, de la carachupa, de la tortuga de tierra, de las huanganas... El baile final de este importante momento ritual es justamente este baile de las huanganas donde los hombres se convierten en animales, femenizados por el género gramatical de las especies designadas y por el mito de origen de esta secuencia ritual. A su vez, las mujeres se convierten en cazadores para disparar simbólicamente, y solo durante el tiempo breve de un ritual, sobre los hombres-huanganas. Uno de los cantos es este:

El canto de la huangana de la manada grande: bai oteyi

*Manada grande en el movimiento y el ruido se ríe
Son las mas grandes de las huanganas
Oscurecen la vista tan numerosas son ellas
Agarran las flechas y se ríen
La manada grande se mueve y ríe
Agarra las flechas y se ríe
Se desplazan en el mundo de las almas y lloran
Multitud marea, oscura, agarra las flechas y se rie
Amari sigue.*

El canto único de la fiesta del primer pifuayo cambia profundamente, por su estilo y su meta, con los cantos que han sido presentados hasta ahora. Está reservado al chamán, o por lo menos al hombre que conoce las palabras y los ademanes rituales que son requisitos para ofrecer el fruto del trabajo común de los hombres y de las mujeres, o sea la chicha primordial, **miña ine gono**, a la madre primordial, madre de este ritual, Ñukeo. Las modulaciones tonales se

hacen más suaves todavía y el canto entero está puntuado con la repetición de *mina ine, miña ine, miña ine* que significa "pifuayo primordial". Al contrario de los demás cantos, este sirve expresamente para solicitar un favor a la madre primordial:

miña ine, miña ine, miña ine

Voy a hacer lo que piensa para agradecerle

Haz que nuestros pifuayos sean bien cargaditos

me voy para la fiesta de los primeros pifuayos

Tocar los troncos para que se carguen de frutos

Así serán los árboles bien cargaditos de pifuayos

Voy a agradecerle

Con deseo vuelva para tocar nuestros árboles

Para que se cubran de pifuayos

Blancas plumitas llevadas por el viento

*De donde se extiende la gente primordial **miña mai***

Donde estás totalmente tendida

Ven aquí abajo para probar mi chicha

hazme el favor de probar su dulzura

Que Ñukeo venga tocando sonajas

De donde está tendida, llevada por el viento

Que todos los que están tendidos bajen

Hacerme el favor de probar mi chicha

Blanca plumita, eres tendida

Que el viento te lleve a probar mi chicha aquí abajo

Blancura de plumitas, madre de la ilusión

Baje con suavidad a probar

Blancura que el viento trae desde lejos

*Madre de la ilusión ven a probar la chicha de los **miña mai***

Ñukeo, madre de la ilusión, ven haciendo sonar las maracas

Hazme el favor de probar

Con el corazón en paz ven a probar

Que las almas que duermen allá bajen para probar

*Vengan a probar la chicha de los **miña mai***

*Nukeo, madre legítima de la chicha,
Para ti toco las maracas
Las maracas de Ñukeo, la madre de la chicha
Para ti toco las maracas
Las maracas de Ñukeo, la madre de la chicha
Palomas de altura que cantan con maracas
Ahora toco las maracas de Ñukeo
Despues tocaré las maracas de las palomas
Haz lindos pifuayos
Piensa en nosotros, para que sean bajos los racimos
Haz que los lindos pifuayos rojos crezcan en los racimos
Haz que los racimos sean bajos, bien cargaditos de pifuayos
La paloma entra, su pico rojo, silba.*

Este hermoso canto, muy largo y suave, de contenido claro, es la prueba de la humildad de los hombres frente a la potencia de Ñukeo, la madre primordial. Ella es de todos los personajes míticos poderosos la única que recibe los homenajes de los Mai huna. No piden poder chamánico a esta mujer responsable del equilibrio y de la reproducción del mundo, piden su reconocimiento y su conciliación, porque si se enoja Ñukeo, Madre del temblor, se desorganiza el mundo.

Con este último canto observamos la profunda diferencia de naturaleza entre los cantos masculinos y los cantos femeninos, reflejando las diferencias de sus poderes respectivos frente a la reproducción de la sociedad. Con los cantos de yaje se mecen los hombres con la ilusión de tener los medios simbólicos de control sobre la sociedad, refuerzan su fuerza, dialogan con las instancias sobrenaturales, se atreven a invitar la madre primordial tan potente. Modulando su voz para las fines apropiadas ocupan el primer plano de la escena. Un poco atrás, y con voz sorda están las mujeres que dejan entender con sus mecedoras que su vida está, de todas maneras bien controlada por los hombres: que lo acepten o que lo critiquen.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

BELLIER, Irène

1983 "Hetu kone kii ha: hitoire de hetu kone, mythe mai huna (Pérou)." *Amerindia* nº 8, 181-215

CHAUMEIL, Jean Pierre

1983 *Voir, Savoir, Pouvoir. le chamanisme chez les Yagua du Nord-Est péruvien.*
Paris, Ed. de l'EHESS

LANGDON, Jean E.

1974 "The siona medical power: beliefs and behaviour". PhD Tulane University of Lousiane. Ann Harbour, Xerox microfilms.