

UNIVERSIDAD DE CUENCA

**FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN MUSICOLOGÍA**



**Análisis Etnomusicológico de los cantos ujáj en la
cultura tradicional shuar de la Amazonía Ecuatoriana**

Autor: Lic. Juan Carlos Franco Cortez
C.I: 1706591532

Director: Dr. Fernando Palacios Mateos
C.I: 1723939169

**Tesis previa a la obtención del título de
Magíster en Musicología**

Cuenca – Ecuador

Octubre – 2017



RESUMEN

Los cantos ujáj forman parte de la música tradicional shuar, nacionalidad indígena binacional asentada en la Amazonía centro sur del Ecuador y noreste del Perú. Se trata de cantos femeninos que se entonaban en diversos ritos asociados a la celebración de la *tsantsa*, la fiesta más importante que los shuar tuvieron hasta hace algunas décadas atrás y que consistió en apropiarse de la fuerza del enemigo a través de la decapitación y reducción de su cabeza. Este trabajo aborda los usos y funciones que los cantos ujáj tuvieron en el marco de la cultura tradicional shuar y analiza su estructura musical en lo relacionado a la forma, interválica y en especial a la medición en hertzios y cents de las alturas tonales que manifiestan un temperamento distinto al sistema de temperamento igual de la música occidental, con lo cual se refuta la tesis mantenida por varios investigadores que han sostenido que la música shuar se encuentra conformada por estructuras musicales de tres y cuatro sonidos (trifonía y/o tetrafonía).

Palabras claves: UJÁJ, TSANTSA, JIVAROANO, CENT, HERTZIO, TEMPERAMENTO MUSICAL.



ABSTRACT

The ujáj chants are part of the shuar traditional music, a binational indigenous tribe located in the Amazon forest, between the south-center region of Ecuador and the northwest region of Peru. They are feminine chants that were sang in different rituals associated with the tsantsa, the most important celebration of the shuar, held a few decades back. It consisted in the appropriation of the enemy's strength through the beheading and head reduction. This paper inquires the uses and functions of the ujáj in the shuar culture and analyzes the musical structure, centered in the patterns, intervals and specially the hertz and cents measurement of the tonal heights that shows a different nature from the western music nature. Therefore, refuting the thesis that some researchers maintained that the shuar music structure is made from thre or four sounds (triphonia and/or tetrafphonia)

Keywords: UJÁJ, TSANTSA, JIVAROANO, CENT, HERTZ, MUSICAL TEMPERAMENT.



ÍNDICE

ÍNDICE DE TABLAS	7
ÍNDICE DE IMÁGENES	8
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	10
ÍNDICE DE GRÁFICOS	11
Introducción.....	14
CAPÍTULO 1 FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN....	18
1.1 Formulación del problema.....	18
1.2 Marco Teórico	26
1.3 Metodología	28
CAPÍTULO 2 HISTORIA	31
2 Los shuar a través de la historia	31
2.1 Resistencia shuar a la dominación española	35
2.2 El rol de las misiones y la asimilación forzada de los shuar a la sociedad nacional	37
2.3 La cultura tradicional shuar	39
2.4 Los shuar en la actualidad	41
CAPÍTULO 3 MUNDO SONORO	43
3 El mundo sonoro shuar	43
3.1 Anent.....	45
3.2 Nampet.....	46



3.3 Ujáj.....	47
3.4 Uwishin Nampesma (Cantos shamánicos).....	48
3.5 Saludos	49
Anemat.....	49
Yachicham	49
Aujmatma	49
Enemamu.....	49
3.6 Instrumentos musicales shuar.....	49
3.6.1 Relación entre géneros e instrumentos musicales	56
3.7 Mitología y música en la cultura shuar	70
El mito Atash (gallina)	76
Nuan Anentri	77
3.8 Encantamiento y poder del sonido-aproximación a una estética sonora en la cultura shuar	78
CAPÍTULO 4 USOS Y FUNCIONES.....	85
4 Usos y funciones de los cantos ujáj en la cultura tradicional shuar.....	85
4.1 Los cantos ujáj en el ritual de la “Tsantsa”.....	99
CAPÍTULO 5 ANÁLISIS	103
5 Análisis musicológico de cuatro cantos ujáj	103
5.1 Análisis de las alturas tonales en cents y análisis de la interválica	104
5.1.1 Conclusión de este análisis.....	115



5.2 Análisis de la forma y variaciones fraseológicas	117
5.2.1 Conclusión de este análisis	119
5.3 Análisis de las notas usadas y el ámbito	120
5.3.1 Conclusión de este análisis	121
CONCLUSIONES.....	122
BIBLIOGRAFÍA	126
ENTREVISTAS	130
ANEXOS	132



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Organizaciones Shuar. Elaborada por Juan Carlos Franco con base en el informe sobre la Nacionalidad Shuar, UPS, 2010.	35
Tabla 2. Relación entre géneros e instrumentos musicales. Elaborada por Juan Carlos Franco.	57
Tabla 3. El Encantamiento en el Mundo Sonoro Shuar, elaborado por Juan Carlos Franco.	82
Tabla 4. Funcionalidad de los cantos ujáj, elaborada por Juan Carlos Franco.	99
Tabla 5. Análisis de alturas tonales en cents (fragmento melódico), elaborada por Juan Carlos Franco.	113
Tabla 6. Análisis comparativo de las notas usadas y el ámbito de 4 cantos ujáj. Elaborado por Juan Carlos Franco.	120



ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Ejemplo de melodías recogida por Monteros (Fuente: MONTEROS, Raymundo (1942): Música Autóctona del Oriente Ecuatoriano, Imprenta del Ministerio de Gobierno, Quito, s/p.	20
Imagen 2. “Canto de las jívaras en la fiesta de las tsantsas” (Fuente: Moreno, Segundo Luis, Historia de la Música en el Ecuador, pag: 35)	21
Imagen 3. Análisis de la forma de un anent shuar. Fuente: FRANCO, Juan Carlos (2014): Encantamiento y poder del sonido-aproximación a una estética sonora en la cultura tradicional shuar, 19 pp, Monografía del curso de Estética Musical-Maestría en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Cuenca.	24
Imagen 4. Captura de pantalla. Mujeres shuar danzando con sonajero cinturón shakap. Fuente: www.youtube.com/watch?v=YgOHypMINM	51
Imagen 5. Captura de pantalla. Hombres shuar tocando el pinkui y tampur. Fuente: www.youtube.com/watch?v=YgOHypMINM	52
Imagen 6. Instrumentos musicales shuar. Fuente: Mateo Stirling. 1938. En “Historical and ethnographical material on the Jivaro Indians”, pag: 185.	53
Imagen 7. Tuntui. Fuente: Fuente: Mateo Stirling. 1938. En “Historical and ethnographical material on the Jivaro Indians”, pag: 93.	55
Imagen 8. Shuar tocando el pinkui. Fuente: Mateo Stirling. 1938. En “Historical and ethnographical material on the Jivaro Indians”, pag: 165.	55
Imagen 9. Mujer shuar con shakap. Fuente: Mateo Stirling. 1938. En “Historical and ethnographical material on the Jivaro Indians”, pag: 158.	56
Imagen 10. Copia de pantalla, video registrado por Juan Carlos Franco en el centro shuar Tawasap, Provincia de Morona Santiago, año 2011.	58



Imagen 11. Kitiar. Fotografía: Erwin Patzel, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.	60
Imagen 12. Tuntui. Fotografía: Erwin Patzel, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.....	62
Imagen 13. Nuka. Fotografía: Eduardo Quintana, Archivo del ex Ministerio Coordinador de Patrimonio.	63
Imagen 14. Shuar tocando pinkui. Fotografía: Erwin Patzel, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.	64
Imagen 15. Shakap. Fotografía: Erwin Patzel, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.....	66
Imagen 16. Mákich. Fotografía: Eduardo Quintana, Archivo del ex Ministerio Coordinador de Patrimonio.	67
Imagen 17. Peém. Fotografía: Eduardo Quintana, Archivo del ex Ministerio Coordinador de Patrimonio.	68
Imagen 18. Tampur. Fotografía: Juan Carlos Franco.....	70
Imagen 19. Fragmento melódico ujáj panki y representación gráfica (sonograma) correspondiente. Elaboración: Juan Carlos Franco.	107
Imagen 20. Fragmento melódico del ujáj panki medido en cents.Elsborado por Juan carlos Franco	114
Imagen 21. Análisis de la forma del ujáj wampi por Juan Carlos Franco.	118



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Esquema propuesto por Elke Mader (1999:141), adaptado por Juan Carlos Franco con las variables mito y canto..... 74



ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Diferencias interválicas del temperamento igual frente al temperamento shuar. Elaborado por Juan Carlos Franco.....	116
Gráfico 2. Fragmento melódico analizado. Elaborado por Juan Carlos Franco.	116



Universidad de Cuenca
Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Juan Carlos Franco Cortez en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Análisis Etnomusicológico de los cantos ujáj en la cultura tradicional shuar de la Amazonía Ecuatoriana", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 12 de octubre de 2017

Juan Carlos Franco Cortez

C.I: 1706591532



Cláusula de Propiedad Intelectual

Juan Carlos Franco Cortez, autor/a del trabajo de titulación "Análisis Etnomusicológico de los cantos ujáj en la cultura tradicional shuar de la Amazonía Ecuatoriana", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 12 de octubre de 2017

Juan Carlos Franco Cortez

C.I: 1706591532



Introducción

Desde 1955 hasta 1989 el sacerdote salesiano Siro Pellizaro realiza grabaciones en cintas de carrete abierto de tradiciones, mitos y cantos antiguos de los shuar en diversos puntos geográficos de las poblaciones en situación de frontera y de aquellas más apartadas del interior (trasn-kutukú). Una parte de estas cintas fueron procesadas en el marco del proyecto denominado Patrimonio Sonoro Shuar auspiciado por el Instituto de Patrimonio Cultural INPC, ubicándose alrededor de 80 cantos que fueron transcritos del shuar chicham al español.

Este acervo sonoro es de fundamental importancia para el estudio de la música y cultura shuar, en especial de algunas temáticas muy poco tratadas como constituyen los cantos ujáj. Por su antigüedad, procedencia, pero fundamentalmente por constituir los únicos disponibles, han sido considerados como fuentes primarias.

El pueblo shuar ha sido objeto de numerosas investigaciones antropológicas que han abordado distintos tópicos de su cultura. En el campo musicológico, varios investigadores han estudiado la música shuar desde múltiples ópticas y con diferentes niveles de análisis. Raimundo M. Monteros (1942) recopila 73 melodías shuar. Segundo Luis Moreno (1972) transcribe algunos cantos shuar a la notación occidental y concluye que la música shuar es trifónica y tetrafónica. Muriel (1981), luego de analizar 31 melodías señala que la música shuar se basa en la tritonía. Carlos Coba (1981) realiza un estudio organológico de algunos instrumentos musicales shuar. Emanuela Napolitano (1988) diserta respecto de la relación entre los anent con los mitos sobre la deidad Nunkui, estableciendo su importancia en la hoticultura shuar y por otra parte establece la importancia de los anent en la historia del pueblo shuar.



Belzner (1985) estudia los cambios que experimenta la música shuar frente a la occidentalización, su estudio fue efectuado en un centro shuar y se enfoca más al género anent. Kayap (1985) estudia los anent en el contexto cultural shuar. Salivas (2010) enfoca su estudio de la música shuar desde el punto de vista estético y aporta con elementos estructurales de los anent, nampet y ujáj. Franco (2011) analiza los anent, nampet, ujáj y cantos shamánicos desde el punto de vista antropológico y profundiza en la relación entre mitología y música. En el marco de este mismo trabajo, Santos (2011) aporta con varios análisis musicales de cantos anent, nampet, ujáj y uwishin nampesma.

De todas las expresiones musicales shuar: anent, nampet, ujáj, uwishin nampesma (cantos shamánicos) y saludos, el anent constituye el género musical más estudiado, prevaleciendo los enfoques antropológicos sobre los musicológicos.

A pesar de que se han elaborado varios estudios sobre la música shuar, hasta el momento ninguna disertación ha afrontado un análisis de los cantos ujáj en el contexto de la cultura tradicional shuar, así como tampoco se ha profundizado en el sistema del temperamento de esta música.

En gran parte, este enorme vacío se debe a que los ujáj solamente se cantaban durante la gran celebración de la *tsantsa*¹, que dejó de realizarse hace varias décadas. Ningún musicólogo pudo observar y estudiar los ujáj en dichos contextos rituales.

Por otro lado la mayoría de investigadores que han analizado la música shuar lo han hecho usando el sistema de notación occidental. No obstante, este sistema

¹ La celebración de la “*tsantsa*” constituyó la principal fiesta que los shuar practicaron hasta hace varias décadas y se relacionaba con la apropiación de la fuerza del enemigo, a través de la reducción de su cabeza. Varios ritos formaban parte de esta celebración.



presenta ciertas deficiencias para analizar músicas no temperadas o con temperamentos diferentes como constituye la música shuar y la mayoría de músicas de tradición oral.

De esta forma y con la finalidad de cubrir estos vacíos y contribuir al estudio del sistema de pensamiento musical de los shuar, la presente investigación está dirigida a estudiar la estructura musical de los cantos ujáj y sus usos y funciones en la cultura tradicional shuar de la Amazonía Ecuatoriana, reto investigativo que ha debido sortear dificultades de orden teórico y metodológico.

Teóricas, porque era necesario buscar un equilibrio entre los enfoques antropológico y musicológico, con el propósito de elaborar un documento que muestre por una parte el uso y la funcionalidad que en épocas pasadas tuvieron los cantos ujáj, y por otro, discernir la estructura musical afín a estos cantos.

Metodológicas, porque era necesario pensar en un método que permita reconstruir contextos rituales hoy en día inexistentes y en donde hasta hace varias décadas atrás los cantos ujáj eran interpretados.

Con la metodología planteada se superaron estas limitaciones. En consecuencia se procedió a desarrollar el trabajo investigativo resultado de lo cual, la presente tesis tiene un orden lógico secuencial que se explica a continuación.

El primer capítulo contiene lo correspondiente al diseño de la investigación. Esto es, formulación del problema, marco teórico y metodología.

El segundo y tercer capítulo contextualizan el caso de estudio. Así, en el segundo capítulo se presenta una visión histórica de los shuar hasta la actualidad, mientras que en el tercero se aborda en detalle todo su universo sonoro.



Finalmente en el capítulo cuatro y cinco se presentan los resultados de la investigación. En el cuarto se aborda lo relacionado a los usos y funciones de los cantos ujáj, mientras que en el quinto se presenta el análisis musicológico de estos cantos.



CAPÍTULO 1 FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Formulación del problema

Los shuar en la actualidad constituyen una sociedad compleja, cuya ethnohistoria implica a partir de la primera mitad del siglo XX profundos procesos de relación con la sociedad nacional y la inserción del Ecuador a la modernidad.

Con el proceso de asimilación forzada de los shuar a la sociedad nacional, que inicia a finales del siglo XIX, empiezan a declinar progresivamente los contextos rituales y las prácticas musicales asociadas.

Aunque existe una pérdida progresiva del conjunto de la música shuar, todavía se mantienen vigentes en algunos centros comunitarios prácticas musicales vinculadas a los géneros anent, nampet y uwishin nampesma y varios adultos mayores aún recuerdan los cantos ujáj.

Es muy difícil determinar en qué grado se mantienen estos cantos, debido a la enorme extensión del territorio shuar, a la gran cantidad de centros shuar existentes en la actualidad, el aislamiento geográfico de los shuar del interior, la creciente aculturación y occidentalización de sus expresiones culturales, entre otros aspectos. Además muchos hechos culturales tradicionales han sido descontextualizados y subsisten como meras representaciones folklóricas culturales auspiciadas por organismos gubernamentales.

En el devenir de su historia, los shuar han configurado distintas expresiones musicales, distinguibles por sus usos y funciones en cinco modalidades:

1. Anent: cantos y toques instrumentales sagrados
2. Nampet: cantos y toques instrumentales de convivencia social



3. Ujáj: cantos femeninos vinculados al desaparecido ritual de la *tsantsa*
4. Uwishin Napesma: cantos y ejecuciones instrumentales shamánicas
5. Saludos.

La música shuar, en especial sus cantos, han despertado el interés de varios investigadores.

El trabajo más antiguo corresponde al Padre Raimundo M. Monteros, quien fue Vicario Provincial de la Misión Dominica del Ecuador. En 1942 publicó un folleto denominado “Música Autóctona del Oriente Ecuatoriano”. Se trata de una recopilación de 73 “Melodías *Jíbaras*” y 27 “Melodías Quichuas Andoas” registradas por Monteros durante su trabajo evangelizador en las riberas de los ríos amazónicos Palora, Pastaza y Bobonaza; así como también en algunas localidades como Montalvo, Sarayacu y Pacayacu.

Monteros (1942: s.p.) señala que estos cantos los recopiló por pedido expreso de él a los pobladores amazónicos y que trató de ser lo más fiel en cuanto a la transcripción de esta música. Al respecto menciona:

“...Mi propósito ha sido exclusivamente presentar los aires ingenuos, incultos si se quiere, pero genuinos, de los pobladores de la inmensa selva, cantados a ruego mío y copiados lo más exactamente que me ha sido dable...”

Monteros utilizó el sistema notacional occidental para sus transcripciones, inclusive se sirvió de la teoría de la música occidental para designar el tipo de movimiento en estas transcripciones, tales como andantino, allegro, moderato, bailable, etc. Señala que no dio mayor importancia a la letra de los cantos.



Imagen 1. Ejemplo de melodías recogida por Monteros (Fuente: MONTEROS, Raymundo (1942): *Música Autóctona del Oriente Ecuatoriano*, Imprenta del Ministerio de Gobierno, Quito, s/p.

Segundo Luis Moreno (1972:30-36) realizó algunas investigaciones sobre la música de tradición oral en el Ecuador. Con relación a la Amazonía, presenta información sobre lo que él denominó "*melodías primitivas de los jíbaros*". Con base a la transcripción y análisis de algunos cantos shuar, Moreno llega a la conclusión de que la música en la región oriental está constituida por series de tres sonidos (fa-la-do)-trifonía y de cuatro sonidos (fa-la-do-re)-tetrafonía a las que considera deficientes, por el escaso número de sonidos que poseen, lo que a la vez le da la característica de mayor antigüedad. Señala que a estas series se las puede considerar pequeñas

escalas primitivas y que a diferencia de la escala pentáfona de los indios del altiplano (pentafonía mayor y menor), éstas se encuentran únicamente en el modo mayor.



Imagen 2. “Canto de las jívaras en la fiesta de las tsantsas” (Fuente: Moreno, Segundo Luis, Historia de la Música en el Ecuador, pag: 35)

Agrega, tomando como ejemplo el canto adjunto denominado “canto de las jívaras en la fiesta de las tsantsas”, que la adición de la octava y la tercera superior a los tres sonidos del acorde perfecto mayor, confirma el hecho de que el sistema musical jívaro se basa en el sistema natural de armónicos o sonidos concomitantes.

Por otra parte Belzner (1985: 153) al referirse a la música shuar señala:

...se caracteriza por una estructura de escala trifónica, utilizando más frecuentemente lo que llamamos la tercera y quinta sobre una tónica. La extensión es muy variable...el contorno melódico general es descendente...hay frecuentemente una pulsación subyacente...

Emanuela Napolitano (1988: 95-96) define al modelo formal del anent estructurado por escasos elementos sonoros generalmente repetitivos y que varían de la tónica, la tercera y quinta hacia arriba, aunque existen movimientos descendentes que usan los mismos intervalos. Por lo general se presentan pausas



luego de los motivos melódicos necesarios para el descanso del intérprete en un marco de correspondencia entre el ritmo y la melodía.

Inés Muriel (1981: 334), realiza un análisis musicológico de 31 melodías de la música shuar² y llega a las siguientes conclusiones:

Las melodías analizadas en este estudio presentan en su mayoría un tipo unitario. La curva melódica está caracterizada por intervalos de tercera, cuarta, quinta, sexta y octava. En ningún caso se presenta el caso de constitución melódica en "escala" o en una serie fija o sucesión de sonidos. Explícitamente se trata-en todas las 31 melodías analizadas- de una melodía de tres sonidos distintos, es decir, Tritonía. El movimiento melódico encierra dos fases: elevación y descenso. El ámbito melódico abarca desde una quinta (canto del pájaro tucán) hasta una décima (canto de amor No 2)...

El etnomusicólogo francés Pierre Salivas (2010: 294-295) realizó su tesis doctoral sobre la música shuar. Concluye que la música shuar representa una estética de lo heterogéneo, de lo inusual, del contraste incompatible entre lo heterofónico y polifónico y se pregunta si esta estética se relaciona con la concepción del mundo shuar.

Salivas (2010: 288) analiza un ujáj grabado in situ y llega a la siguiente conclusión:

Los entrelaces permanentes de este ujaj dan un carácter inseparable a la obra, una especie de estado de permanencia. La morfología de la heterogeneidad es bastante específica, y nos encontramos con una interacción en perpetua génesis, es decir que el tipo de construcción sonora implica que jamás escuchemos la misma cosa. Una especie de calidoscopio siempre en movimiento. No hay más que tres sonidos, ¡pero qué tejido! Esto nos da igualmente otro tipo de información: la diversidad de las alturas es poco pertinente frente al proceso de tejeduría-montaje, cuya una de las finalidades parece ser la saturación del espacio acústico.

Por su parte Franco (2014: 24), realiza un análisis de la forma de un anent shuar y obtiene los siguientes resultados:

² El trabajo de Muriel se basa en parte de la compilación ya mencionada y realizada por el cura Raimundo Monteros; así como también por melodías grabadas por la expedición francesa en territorio shuar en el año 1958, bajo la dirección de Ph. Luzuy.



El análisis de la forma arroja el siguiente esquema:

$$A = a+a1+a2$$

$$A1= a3+a1'+a4$$

$$A2= a3'+a1+a4+a5+a6+a7$$

$$A3= a3''+a8+a8'+a5'+a5''+a5''' +a8''$$

$$A4= a3''' +a2'+a5''' +a9$$

Encontramos un tema principal o parte A constituido por las frases a, a1 y a2, que se expone al principio de la pieza. El tema A con distintas variaciones se presenta a lo largo de la pieza, por lo que lo encontramos en las variables A1, A2, A3 y A4. A su vez cada una de estas variaciones tiene diferentes frases, las mismas que en algunos casos también presentan variaciones en diferentes números. Así la frase a1 y a2 presentan una sola variación (a1' y a2'); la frase a8 presenta dos variaciones (a8' y a8''); las frases a3 y a5 presentan tres variaciones (a3', a3'', a3'''; a5', a5'' y a5'''); las frases a4, a6, a7 y a9 no presentan variaciones. Resulta interesante que al inicio del tema variado A1, aparece la frase a3, la misma que con variaciones va a iniciar siempre las siguientes partes A2, A3 y A4. Otro aspecto interesante es recurrir con variaciones en cada parte a frases que ya fueron expuestas. Todos estos aspectos nos conducen a una rica y extensa variabilidad melódica del tema.

Kajertukaraink Tusar Anéntrutai



A musical score for the song "Kajertukaraink Tusar Anéntrutai". The score is written in staff notation with lyrics in Spanish. It includes various performance markings such as "A", "A1", "A2", "A3", "A3'", "A3''", "A3'''", "A4", "a", "a1", "a2", "a3", "a4", "a5", "a6", "a7", "a8", "a8'", "a8''", "a8'''", "a9", and "a9'". The tempo is marked as "♩. = 66". The lyrics are: Tsepai tse-pai tan-ku - chi, a-sa - na-ku, sa-na - ku na-kar - ku-tak wi-nia - jai - tia. Ka-jer - sa - ri ish-cham-niaut na-kun i - pia - kui - tia - jai Wait-nen mai-nia iis-mint-suket na-kar ku-tak winia-ku - na, ten-te te-re winia-ku - na, na-kun i - pia - kui-tia - jai na-kun i - pia - kui-tia - jai - tia u wi wi wa wa Tsepai, Tse-pai tan-ku - chi a-sa - na-ku, asa-na - ku a-sa - na-ku asa-na - ka na-kar - ku-tak wi - nia kun wi-nia ka-jer - ta - na - sha. Nú-na peák-chi - rin-kiuk ki tse-ken - tu jinian-trus - na - ku Wain-nen - maj-nia na - kar - ku - tak winia-ku - na na - kun i - pia - kui-tia - jai, na-kun i - pia - kui-tia - jai. pa ba pa ba

Transcripción: CAST 2011. www.ecuadorconmusica.com

Imagen 3. Análisis de la forma de un anent shuar. Fuente: FRANCO, Juan Carlos (2014): Encantamiento y poder del sonido-aproximación a una estética sonora en la cultura tradicional shuar, 19 pp, Monografía del curso de Estética Musical-Maestría en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Cuenca.

Finalmente el investigador César Santos (2011), valiéndose del sistema notacional occidental, realiza transcripciones de varios cantos shuar correspondientes



a los géneros anent, nampet, ujáj y uwishin nampesma. Estos análisis revelan en algunos casos, el uso de un mayor número de notas en ciertas canciones (entre cinco y diez), aspecto que cuestiona la afirmación sostenida por algunos de los autores anteriormente mencionados, en el sentido de que la música shuar es trifónica y tetrafónica.

Como se ha visto, autores como Monteros, Moreno, Muriel y Santos, se valieron del sistema notacional occidental para realizar las transcripciones de los cantos shuar. Sin embargo, este sistema presenta limitaciones cuando aborda músicas con temperamentos distintos al occidental.

Aunque en la actualidad se usan otros sistemas de transcripción para la música de tradición oral, incluido el de las representaciones gráficas del sonido, debe decirse que todos son métodos aproximativos y ninguno de ellos refleja con exactitud un acontecimiento musical.

Los sistemas notacionales o representaciones gráficas de transcripción de un acontecimiento sonoro que no están destinados para la ejecución siempre serán una aproximación y podrán ofrecer una idea de varios aspectos sonoros, tales como el perfil melódico, los patrones cadenciales, el comportamiento de las notas en una jerarquía modal, entre otros talentos importantes del análisis musical. Sirven para tener ideas más precisas de la música de tradición oral, especialmente aquella que difiere sustancialmente del pensamiento musical occidental.

Es por esta razón que en este trabajo se realizará un análisis de las alturas tonales³ en algunos fragmentos de cuatro cantos ujáj⁴, a través de la utilización de un

³ Sobre la altura tonal ver Cap. 5, pag: 91.

⁴ Una transcripción a la notación musical occidental de estos cantos, fue realizada por el investigador César Santos y constituye el material que servirá de base para el análisis descrito.



software especializado, para seguidamente efectuar el análisis de la relación interválica, las notas usadas, la forma y el desarrollo fraseológico.

Las afirmaciones de varios de los autores citados (Moreno, Belzner, Muriel) que señalan que la música shuar es trifónica y tetrafónica serán refutadas con esta investigación, en la medida en que la música shuar tiene un temperamento diferente al de la música occidental. De esta forma este trabajo aportará con algunos elementos para una mejor comprensión del temperamento de la música shuar.

Con relación al contexto cultural de los cantos ujáj, en esta investigación se estudiará los usos y funciones que estos cantos tuvieron en la cultura tradicional shuar⁵.

1.2 Marco Teórico

Durante el desarrollo de las disciplinas de la antropología y etnomusicología, han aparecido distintas corrientes, que han roto los paradigmas existentes. Uno de los mismos, y concerniente al campo etnomusicológico, empieza a surgir cuando se vuelve más evidente la influencia de la antropología en la musicología, otorgando el mismo peso en su objeto de estudio a ambas disciplinas⁶. Esta corriente denominada antropología de la Música, tuvo en Alan Merriam a su principal precursor.

La presente investigación se basará en los principales postulados de la Antropología de la Música, la misma que según Pelinski (1995) es “el estudio del rol de la música en una sociedad y de su interacción con el contexto cultural, histórico y social, como momentos constitutivos de la disciplina”.

⁵ Las culturas no son estáticas, cambian a diferentes ritmos con el tiempo, en función de dinámicas externas o internas. Los shuar no son la excepción, no obstante sus transformaciones más profundas inician a raíz de su inserción a la sociedad nacional. Estos aspectos son analizados en el primer capítulo.

⁶ Cfr. Cámara Enrique, *Etnomusicología*, Ediciones del ICCMU, 2004, España, pp. 124.



La Antropología de la Música tuvo en Europa a John Blacking como uno de sus principales seguidores. Pelinski⁷ analiza el modelo teórico de Blacking, cuyos aspectos más relevantes sintetizamos a continuación:

Blacking sostenía que las estructuras sociales y las estructuras musicales son procesos cognitivos de las culturas por lo que debe existir correspondencia entre ambas, las mismas que deben ser descubiertas por el etnomusicólogo, de esta manera da preeminencia ontológica al sistema cultural en donde la música es sonido organizado humanamente. A su vez el sonido organizado humanamente consta de una estructura sonora y una función social, constituyendo el análisis integral de estos dos aspectos los que conforman un sistema de pensamiento musical.

Ahora a cada uno de estos aspectos corresponde un tipo de análisis; para las estructuras sonoras corresponde el análisis estructural, el mismo que explica las estructuras musicales y la musicalidad del ser humano; mientras que el análisis funcional explica el rol de la música en la cultura, el mismo que es fundamental inclusive para ayudarnos a comprender las estructuras musicales, ya que no siempre las estructuras musicales utilizadas (escalas, modos, intervalos, etc) tienen explicaciones estrictamente musicales sino de otro orden, tales como políticas, culturales, históricas, filosóficas, acústicas, etc. De ahí la importancia del análisis funcional que para Blacking debe basarse principalmente en los juicios de los miembros de la cultura observada, es decir un enfoque de prevalencia émic⁸.

Siguiendo a Blacking, y considerando que los shuar han clasificado sus cantos y ejecuciones instrumentales de acuerdo a su función social, en otras palabras las

⁷ Cfr. Pelinski, Ramón, *Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S. Arom*, en Revista Transcultural de Música, No 1, 1995, Barcelona.

⁸ En ciencias sociales el enfoque émic hace referencia al punto de vista del grupo estudiado mientras que el enfoque étic corresponde al punto de vista del investigador.



expresiones musicales han sido clasificadas de acuerdo a sus usos sociales y rituales, constituyendo los ujáj una de estas expresiones, se plantea abordar tanto el análisis estructural de los cantos ujáj, cuanto su análisis funcional, aspecto que contribuirá a un mejor entendimiento de su sistema de pensamiento musical.

En este sentido, este trabajo cubre dos aspectos esenciales y complementarios que se exigen en una investigación musicológica: el estudio de la música en su contexto cultural⁹ y el estudio de la música en sí misma.

1.3 Metodología

Para el análisis musicológico se utilizará un software de precisión de alturas tonales. Este software ha sido desarrollado por el IRCAM¹⁰.

A través del programa informático Audiosculpt, se puede establecer con bastante precisión las alturas en hertzios de los sonidos fundamentales de una melodía; mientras que con el programa Max 6, se puede convertir la relación de dos sonidos adyacentes medidos en hertzios a cents. De esta forma se logra establecer con mayor precisión las alturas tonales de una melodía y las diferencias interválicas que conllevan.

Los resultados de este análisis serán comparados con el sistema temperado occidental, a fin de determinar el grado de microtonalidad de la música shuar.

Con relación al análisis de la forma, el método a usar será el de las variaciones del tema principal y frases que conlleva una melodía. Finalmente el ámbito y notas usadas se determinarán en función de las transcripciones ya mencionadas.

⁹ Aunque es imposible realizar el estudio de los ujáj en su contexto cultural debido a la desaparición de los contextos rituales, si es posible reconstruir estos contextos a través de la memoria histórica, método que se explica en la parte metodológica.

¹⁰ Instituto Sobre Acústica y Música fundado en 1970 por el compositor francés Pierre Boulez.



Concerniente a los usos y funciones de los ujáj en la cultura tradicional shuar, se usarán los siguientes métodos de investigación:

1. Método etnográfico que se aplicará en campo con la finalidad de recoger datos relacionados a los antiguos contextos de práctica de los ujáj (rituales), sus usos y funciones en el ritual de la *tsantsa*, el aprendizaje de los mismos en la sociedad shuar.
2. Método de análisis etnohistórico que consistirá en realizar un análisis de las fuentes etnohistóricas publicadas sobre la cultura shuar tradicional para posteriormente validar esta información en campo con informantes calificados.

A continuación se señalan los pasos metodológicos a seguir así como las técnicas de investigación a utilizar:

1. Recopilación, análisis y sistematización de fuentes bibliográficas y formulación de preguntas claves a ser aplicadas en territorio.
2. Memoria histórica: Aplicación de preguntas claves en territorio con informantes calificados de la nacionalidad shuar. Estos informantes, ancianos en su mayoría, serán ubicados y entrevistados en territorio. Las técnicas a emplear consistirán en historias de vida, entrevistas a profundidad y otras de carácter virtual e interactivo, para que a través del audio y el video de expresiones sonoras, lograr la reflexión y discusión profunda de estas manifestaciones con los mismos informantes, y en la medida de lo posible posibilitar la reconstrucción de contextos rituales ya desaparecidos en donde eran relevantes las expresiones musicales ujáj.



3. Validación de la Información: Un primer documento con la transcripción y sistematización de estas entrevistas será nuevamente validado con los mismos informantes. De esta forma se dará mucha importancia a la visión emic, es decir a las significaciones que los propios actores puedan establecer sobre su música, sin descuidar por supuesto la visión etic del investigador, que de alguna manera se encuentra modelada por el marco teórico.



CAPÍTULO 2 HISTORIA

2 Los shuar a través de la historia

El presente capítulo aborda una panorámica general del pueblo shuar a través de la historia, con el propósito de resaltar y comprender aspectos relevantes de su cultura y conocer su actual situación.

Debido a la práctica cultural shuar de elaboración de la *tsantsa*¹¹, a finales del siglo XIX se difundiría en el mundo visiones sesgadas de este pueblo, que sin entender a fondo su cultura los tildó de “*cazadores de cabezas*”.

Sin embargo, este hecho despertó a la vez el interés de muchos científicos sociales, que se interesaron en investigar diversos tópicos de la cultura shuar. De esta forma empiezan a publicarse varios libros que dan cuenta de diversos aspectos de la cultura material e inmaterial de los shuar.

Los shuar constituyen una nacionalidad indígena binacional de la amazonía centro sur del Ecuador y nor-oriental del Perú. Su autodenominación shuar significa “*gente verdadera*” y forman parte de la familia lingüística cultural *jivaroano* que aglutina también a los pueblos achuar, shiwiar, wampís o huambisa y awajún o aguaruna¹².

¹¹ *Tsantsa* o cabeza decapitada y reducida, fue una práctica ahora extinguida de los grupos “*jivaroanos*”.

¹² El término “*jivaroano*” o familia lingüística *jivaroana* se usa para referirse a los pueblos shuar, achuar, awajún y huambisa que forman parte de este complejo. Aunque ha sido rechazado por su connotación peyorativa, se lo utiliza en la presente investigación por constituir un término oficial en el ámbito académico. Varese (1983: 143-145) coloca dentro de la familia lingüística jíbaro a los shuar de Ecuador, aguaruna, huambisa, achuar y jíbaro del Perú. Aquí caben algunas precisiones. Primero los achuar habitan también territorio ecuatoriano. No se menciona a los shiwiar, pueblo que por sus similitudes lingüísticas y culturales forma parte igualmente de este complejo. Es posible que la referencia de Varese sobre los jíbaro sea en realidad hacia los shiwiar, debido a la reciente autoidentificación de este pueblo.



Con relación a las lenguas habladas por estos grupos etnolingüísticos, Valés

(2013: 1) señala:

Las lenguas que pertenecen a la familia lingüística jívaro son habladas por las etnias de la Amazonía en el sureste ecuatoriano (provincias Pastaza, Morona Santiago y Zamora Chinchipe) y en el norte del Perú (provincias Loreto y Amazonas). Se trata de una familia con numerosos hablantes. Según las estimaciones de Ethnologue (Lewis, Simons, Fennig 2013) la cifra de hablantes se aproxima a los 100.000, y por lo tanto se trata de una de las familias lingüísticas mejor conservadas en la región amazónica. Conforme con la clasificación tradicional, presentada por ejemplo en Fabre (2005), pertenecen a esta familia las siguientes cuatro lenguas: aguaruna, achuar, huambisa y shuar.

Precisando la información anterior se debe señalar que en función de variaciones dialectales, la lengua shuar chicham es hablada por los shuar y los huambisa; el achuar chicham por los achuar y los shiwiar y el awajun chicham por los awajún.

La zona sur de la Cordillera Real Oriental ha sido ocupada por los grupos pertenecientes a la familia lingüística cultural *jivaroanao*. En el caso concreto de los shuar, se conoce que antes de la invasión española a tierras americanas, ocuparon un espacio territorial conformado por el río Pastaza al nororiente y los ríos Zamora, Upano, Santiago, y Morona en dirección sur que vertebran el territorio de occidente a oriente; y entre la cordillera de los Andes al occidente y la cordillera del TrasKutukú al oriente definiendo con ello su carácter de nacionalidad transfronteriza.

Conocidos en la historia del Ecuador como un pueblo guerrero e irreductible, los shuar repelieron con efectividad los intentos de dominación inca, ocurridos durante el reinado de Huayna Cápac cuando un ejército ingresó en su territorio sin lograr su cometido.

Posteriormente los españoles fundaron pequeñas aldeas en su territorio durante las dos últimas décadas del siglo XVI. Intentaron reducirlos y subyugarlos a través del pago de tributos en polvo de oro y otras exigencias, lo que motivó el



descontento indígena y promovió un estado de sublevación permanente, matizado por alianzas entre grupos *jivaroanos* que permanentemente asediaron las aldeas, hasta destruirlas completamente.

En los siguientes siglos XVII, XVIII y la mayor parte del XIX, nuevos intentos por conquistarlos fracasaron, logrando los shuar mantener en gran medida su autonomía. (Harner: 1994: 24-34) y (Santos s/f: 215-220).

Será solamente a finales del siglo XIX y principios del XX en donde se concreta la asimilación forzada de los shuar a la sociedad nacional, época en donde jugaría un rol fundamental la misión salesiana, que sin ser la única, lideró el proceso *civilizador*¹³ en esta parte de la región amazónica que en muchos casos corrió a la par con la colonización impulsada bajo distintas modalidades por el estado ecuatoriano.

Los procesos de pacificación y evangelización promovidos por los misioneros fueron claves para el despoblamiento de las selvas altas en lo correspondiente a las cabeceras del Pastaza, el valle del Upano y el alto Zamora. Misioneros y colonos se apropiaron de gran parte de sus tierras a través del intercambio desigual que se circunscribía fundamentalmente al trueque de herramientas de metal, armas de fuego, ropa o tejidos por grandes extensiones de terrenos.

Mientras esto ocurría en la zona occidental del territorio shuar, hacia el interior Harner (1994: 6) señala que era posible encontrar poblaciones shuar no conquistadas y viviendo, con algunos cambios, su estilo tradicional de existencia.

La colonización fragmentó el territorio ancestral shuar, especialmente en las áreas de los valles de los ríos Upano y Zamora. Los procesos de colonización y la

¹³ Término relacionado con la pacificación, evangelización y conversión de los shuar a la religión católica y a la ciudadanía ecuatoriana.



apertura de las fronteras agrícola-ganadera y extractiva minera por parte del Estado ha generado grandes despojos territoriales y conflictos de distinta índole que tienen vigencia en diferentes áreas de su territorio ancestral hasta la actualidad.

En 1964 se crea la Federación Interprovincial de Centros Shuar FICSH con el apoyo de la Misión Salesiana, con una estructura jerárquica organizada, un liderazgo democráticamente electo y una jurisdicción sobre un territorio delimitado. Aunque su estructura jerárquica difiere notablemente de sus estructuras políticas igualitarias tradicionales, Hendricks (1996:134) sostiene que la Federación fue fundamental para evitar convertirse “en un pueblo colonizado, dominado por la población más numerosa y poderosa que los rodea en la región”.

Con el tiempo y debido a discrepancias con la FICSH, a la migración de familias shuar a otras provincias, a la cooptación de líderes por parte de empresas petroleras o mineras, entre otros aspectos, aparecen nuevas organizaciones que representarán a centros localizados en determinadas áreas geográficas.

La siguiente tabla basada en un diagnóstico de la Universidad Salesiana del año 2010, describe esta situación.

ORGANIZACIÓN			PROVINCIA
Federación Independiente del			Morona Santiago
Pueblo Shuar del Ecuador FIPSE			
Federación Interprovincial de			Morona Santiago
Centros Shuar FICSH			
Federación Shuar de Zamora			Zamora Chinchipe
Chinchipe FSHZCH			



Federación Provincial de Centros Shuar de Sucumbíos FEPCESH-S	Sucumbíos
Asociación de Centros Shuar del Coca y Asociación de Centros Shuar del Cononaco, filiales de la FICSH	Orellana
Federación de la Nacionalidad Shuar de Pastaza FENASH	Pastaza

Tabla 1. Organizaciones Shuar. Elaborada por Juan Carlos Franco con base en el informe sobre la Nacionalidad Shuar, UPS, 2010.

2.1 Resistencia shuar a la dominación española

Según Harner (1994: 25) la primera incursión blanca en territorio shuar fue conducida por el español Hernando de Benavente hacia 1549 quien habría atravesado las estribaciones de los andes hasta llegar a la confluencia de los ríos Upano y Paute para fundar ahí una ciudad; sin embargo, la gran hostilidad de los shuar le conminaron a abandonar su proyecto.

Posteriormente el Virrey del Perú enviaría una nueva expedición de colonos y soldados quienes habrían logrado éxitos en actividades de paz, extracción de polvo de oro y comercio con los indígenas, fundando las ciudades de Logroño y Sevilla de Oro en 1552.

Para el etnohistoriador Fernando Santos (s/f:215), los españoles tempranamente ingresaron a la región *jivaroana* logrando fundar pequeñas ciudades en sus dominios, tales como Jaén (1546), Zamora (1550), Valladolid (1557), Santiago de las Montañas (1558), Logroño de los Caballeros (1564) y Sevilla de Oro (1576). En estas aldeas los españoles iniciaron con la reducción de la población indígena.



Los dos autores coinciden en que la hostilidad y resistencia de los “*jivaroanos*” fue el gran obstáculo para la consolidación del proyecto español. Así Harner da a entender que las relaciones con los españoles no fueron del todo pacíficas, aspecto que lo certifica citando el relato de Juan Aldrete de 1582¹⁴, transcrito a continuación:

“Ellos (los shuar) son un pueblo muy guerrero, y han matado un gran número de españoles, y siguen matándolos cada día. Es una tierra muy áspera, que tiene muchos ríos y gargantas o cañones, la mayor parte de los cuales tienen oro y en tal cantidad que los españoles se ven obligados a olvidar el peligro y se esfuerzan en sujetarlos para el provecho que puedan sacar y que la tierra promete”.

Posteriormente Harner transcribe la versión de Velasco respecto de la famosa sublevación de 1599, según la cual los shuar al mando del líder Quirruaba y con ejército de 20.000 guerreros se sublevaron contra los españoles matando alrededor de 12.000 habitantes de las aldeas Sevilla de Oro y Logroño fundadas en las últimas décadas del siglo XVI. Además señala que al gobernador de Logroño se le obligó a tomar oro fundido y que los shuar raptaron a monjas de un convento.

Para Santos (s/f:215-220) estas afirmaciones no tienen efectiva sustentación documental y caen en el terreno de lo fantasioso. Este autor basado en fuentes etnohistóricas de la época logra demostrar que lo que efectivamente sucedió fue un largo proceso insurreccional que duró 20 años y tuvo lugar entre 1579 y 1599.

Durante este periodo de tiempo los distintos grupos *jivaroanos* se aliaron para destruir las aldeas fundadas por los españoles y para expulsarlos definitivamente de su territorio como en efecto ocurrió.

¹⁴ Harner citando a Jiménez de la Espada (1897), Relaciones Geográficas de Indias, tomo 4, Perú, Madrid, Ministerio de Fomento.



Los levantamientos se dieron por las condiciones inhumanas de explotación a las que había sido sometida la población indígena en los placeres auríferos de la región, forzando a trabajar inclusive a aquellos que no tenían edad para hacerlo y evitando que pudieran cultivar sus huertas, aspecto que desembocó en una disminución considerable de la población local.

2.2 El rol de las misiones y la asimilación forzada de los shuar a la sociedad nacional

En 1893 el estado ecuatoriano encarga a la Misión Salesina la conversión de los shuar. En 1914 la orden salesiana logra fundar en Méndez su misión (en la unión del río Paute y el Upano) y luego lo haría en Macas en 1924¹⁵. Este proceso tuvo varias aristas; por una parte los colonos que ya habían comenzado a ingresar a la zona más occidental del territorio shuar solicitaron a la iglesia servicios que el estado no podía proveer, tales como escuelas y hospitales; por otra parte los salesianos emprendieron con su proceso de evangelización marcando diferencias entre shuar y colonos, estableciendo una frontera étnica¹⁶ que era controlada por ellos y que según Rubenstein (2005:31) servía de enlace entre los shuar, los centros de poder político en Quito y el poder eclesiástico en Roma.

El cambio cultural fue liderado por los salesianos quienes insertaron los valores cristianos y lucharon para que prácticas como la brujería y las incursiones guerreras para la reducción de cabezas desaparecieran, logrando un éxito parcial en esto, pues

¹⁵ Por estas dos vías, la una que conducía hacia territorios del hoy Azuay y la otra que conducía a Riobamba, colonos blancos habían comenzado a entrar a la parte occidental del territorio shuar atraídos por las leyendas del oro presente en el bajo río Paute, el bajo río Zamora y el bajo río Upano.

¹⁶ Esta frontera étnica se la formuló en 1935 durante el primer gobierno de Velasco Ibarra bajo la figura de un fideicomiso que creaba una Reserva para los shuar pero otorgando a los salesianos la jurisdicción sobre estas tierras.



si bien es cierto los rituales para la celebración de la *tsantsa* se extinguieron hace aproximadamente cinco décadas, las creencias shamanísticas han perdurado y en muchos casos se intensificaron durante algunos periodos.

Según Harner (1994: 241-242) las razones centrales para que esto ocurriera se debió al aumento del número de muertes por brujería y porque a través de la práctica shamánica era más fácil adquirir y acumular bienes comerciales como herramientas metálicas, armas de fuego, telas, etc., consideradas fundamentales para la forma de vida shuar.

El comercio de mercancías fue controlado por los salesianos a través de la apertura de pistas aéreas en varios puntos de su territorio, lugares que permitieron un proceso de sedentarización de los caseríos dispersos, dando nacimiento a los denominados centros shuar que en la actualidad representan la mínima instancia de su proceso organizativo a través de las Asociaciones y Federaciones.

Los misioneros abrieron colegios en donde se educaron colonos e indígenas; sin embargo, a diferencia de los infantes colonos y debido a las grandes distancias desde los centros shuar a las ciudades, los niños y niñas indígenas tuvieron que internarse en dichos establecimientos. Aquí aprenderían el idioma castellano y se les adoctrinaría en la religión católica. Los internados permitieron un control por parte de los salesianos de las nuevas generaciones shuar desde una óptica paternal¹⁷, lo cual fue difícil y conflictivo de realizar con los adultos mayores en sus asentamientos residenciales. El siguiente testimonio de María Nantip¹⁸ esboza esta realidad:

¹⁷ Según Rubenstein (2005: 34) los niños (as) shuar eran entregados por sus padres a los salesianos a cambio de vestimenta y herramientas.

¹⁸ Testimonio recogido a María Nantip de la Asociación de Centros Shuar del Coca en el marco de una Taller del proyecto sobre estudio comparativo de las experiencias y saberes de las personas de la tercera edad, MIES, 2008.



“...antes nuestros mayores no fueron reconocidos, más bien fueron como un desprecio. Cuando comenzaron a llegar los misioneros se les da por recoger a los shuar.....cuando comenzaron a llegar españoles y luego misiones y luego gente blanca, fuimos expulsados de nuestras tierras y trataron de llevarnos a pequeños sitios. Nosotras, por ejemplo, fuimos cogidas por las misiones. Cuando era niña murió mi madre, estaba en la misión y no hacía nada, solo pequeños trabajos que enviaban las hermanas. A los 7 años empecé el estudio y así era con todas, no solo conmigo. No nos permitían hablar en nuestro idioma y sí había castigo. Nos decían jíbaras, salvajes y no nos dejaban usar nuestros adornos, los arrancaban y botaban. Solo a escondidas hablábamos en shuar chicham que es nuestro idioma propio...”

Aunque los salesianos lograron una relativa pacificación de la región, con el abandono definitivo de las incursiones guerreras para cortar y reducir cabezas, no pudieron eliminar del todo las prácticas shamanísticas y la poligamia.

2.3 La cultura tradicional shuar

Evidentemente todas las culturas son dinámicas y presentan cambios a través de su historia y contacto con otros grupos humanos. Sin embargo muy poco se conoció de la cultura de los grupos *jivaroanos* hasta finales del siglo XIX y principios del XX en donde inicia el proceso de asimilación a la sociedad nacional.

Con relación a los shuar, debemos al antropólogo Michael J. Harner el trabajo etnográfico y científico más completo y que nos servirá de base para delinear los principales aspectos de su cultura tradicional, sin descuidar otras fuentes importantes¹⁹. Este etnógrafo trabajó en territorio shuar los años 1956-57 y 1964-1969 recopilando datos que le permitieron publicar su investigación denominada “Shuar Pueblo de las Cascadas Sagradas”.

Los shuar habitaron caseríos dispersos y debido a las constantes guerras intertribales e intratribales construyeron sus viviendas cerca de fuentes de agua, en

¹⁹ En 1930 M. W. Stirling publica el libro denominado “Material histórico y etnográfico sobre los indios shuar” y en 1935 Rafael Karsten publica el libro “Cazadores de cabezas de la Amazonía Occidental. Para Harner (1994:6) estos trabajos no son cien por ciento confiables. En el caso de Stirling se trata de un trabajo limitado, a excepción de los datos sobre la cultura material; mientras que el trabajo de Karsten contiene muchos datos equivocados.



colinas cercanas a fin de facilitar la defensa en caso de ataques enemigos. Estas viviendas de forma ovalada estaban divididas en dos espacios: el lado masculino, de los hombres o tankamash y el lado femenino, de las mujeres o eként. En su mitología fue el personaje mítico Etsa quien les enseñó la construcción de la jea (vivienda en lengua shuar chicham). Debido a permanentes guerras con su vecinos achuar, cambiaban de asentamientos en forma periódica y las viviendas las abandonaban en el lapso de algunos años.

Mantuvieron una economía de subsistencia basada en la caza, recolección, horticultura itinerante y pesca. La mayoría de carbohidratos provenían de la yuca y el plátano considerados los cultivos más importantes, aunque también cultivaron variedades de camote, tubérculos, maíz blanco, ají, cebollas, tomate; frutas como la caña de azúcar, sandía, piña y otros productos que les servían para la elaboración de objetos de su cultura material, así como para determinados rituales relacionados con el mundo espiritual u oculto y el shamanismo. La provisión de proteínas se lograba a través de la cacería de diversas especies de mamíferos y aves, para lo cual conocían trampas y usaban diversas armas, herramientas y distintos saberes para atraer y capturar a los animales.

Políticamente no tuvieron una organización jerárquica piramidal; sin embargo, las estructuras familiares estaban ligadas por lazos de parentesco en donde se visibilizaban dos personalidades con un liderazgo sobresaliente. El wea, adulto(a) designado para dirigir una gran celebración y el uunt, jefe-anciano que estaba al frente de una unidad familiar poligámica ampliada.

Visitas y fiestas eran parte de su mundo social, ahí se consumía la chicha, bebida ritual social más importante de los shuar; se cantaba y se danzaba. Pinturas



faciales y adornos corporales estaban directamente ligados a grandes celebraciones y rituales de distinto orden, tales como rituales de pubertad, cacería, la fiesta del uwi (chonta), celebración de la *tsantsa*, ésta última la más importante celebración que tuvieron los shuar y que consistía en apropiarse y neutralizar la fuerza del enemigo a través de incursiones guerreras con el propósito de cortarles y reducirles sus cabezas. Los achuar, sus vecinos, fueron durante mucho tiempo sus principales enemigos con quienes mantuvieron constantes enemistades y guerras.

La mitología estaba directamente relacionada con los modos de comportamiento y actividades de hombres y mujeres en la casa, selva y las prácticas guerreras y shamanísticas. Arútam, héroe mítico principal era considerado su principal fuerza espiritual; podía manifestarse a través de otros seres míticos tales como Nunkui, Etsa, Tsunki, Ayumpum y Shakaim. La fuerza de Arútam se conseguía principalmente a través de peregrinaciones y baños rituales en las tunas o cascadas sagradas.

Las prácticas shamanísticas estaban sobremanera extendidas. Los shamanes (uwishin) fueron muy numerosos y gozaban de prestigio por el poder que tenían.

La música atravesaba las diversas fascetas de la vida social y cultural de los shuar, tales como las actividades productivas, de convivencia social, de acceso al mundo oculto o sobrenatural, de expediciones guerreras, entre otros aspectos.

2.4 Los shuar en la actualidad

Como ya se había señalado, los grandes cambios culturales de los shuar inician con su asimilación a la sociedad nacional teniendo como intermediario principal a la Misión Salesiana que promovió e intensificó los cambios a fin de convertir a los shuar no solamente al catolicismo sino también darles el status de ciudadanos.



Varios factores coadyuvaron a este proceso; entre ellos encontramos los sistemas de nucleación poblacional a través de las pistas de aterrizaje construidas por los misioneros; los internados católicos salesianos en donde se educaron los niños y niñas shuar y se les adoctrinó en la religión católica, la creación de formas organizativas que replicaban las formas jerárquicas estatales, instrumento que finalmente se convertiría en una extensión del estado para controlar los territorios periféricos.

Los programas de colonización que el estado impulsó a través de instituciones como el Instituto Ecuatoriano de Reforma Agraria y Colonización IERAC, Centro de Reconversión Económica del Azuay CREA y el Programa Regional para el Desarrollo del Sur PREDESUR en la década de los setenta del siglo pasado provocaron: el auge de la colonización serrana y a la vez el desplazamiento de los shuar hacia zonas de montaña y una fragmentación importante de un territorio que habían ocupado durante cientos de años.

Según un diagnóstico de la Universidad Politécnica Salesiana (2010: 10) basados en datos del Codempe-Sidempe, los shuar reivindican un territorio de 900.688 hectáreas de las cuales 718.220 han sido legalizadas y 182.468 todavía no cuentan con reconocimiento legal.

De acuerdo al último censo de población realizado en el año 2010, la población que se auto identifica como shuar alcanza la cifra de 79.709 habitantes²⁰.

²⁰ Tomado de <https://es.scribd.com/doc/78682440/indicadores-de-nacionalidades-y-pueblos-censo-de-poblacion-y-vivienda-2010>



Aunque han logrado mantener en menor escala sus formas de subsistencia tradicionales, desde hace varias décadas atrás han ingresado progresivamente y con el objetivo de obtener ingresos monetarios al campo de la ganadería y agricultura comercial, el turismo, el comercio, empleos públicos y privados. Algunos shuar viven en ciudades como Sucúa, Macas, Cuenca y Quito en donde estudian en universidades públicas o privadas o cumplen actividades ligadas a sus organizaciones.

En cuanto a su música tradicional existe una pérdida progresiva; sin embargo, todavía se mantienen vigentes en algunos centros comunitarios prácticas musicales vinculadas a los géneros anent, nampet y uwishin nampesma, mientras que los ujáj dejaron de cantarse con la desaparición de la celebración de la *tsantsa* hace ya varias décadas, conservándose solamente en la memoria de contados ancianos.

CAPÍTULO 3 MUNDO SONORO

3 El mundo sonoro shuar

En la cultura tradicional shuar, la música atravesaba todas las facetas de la vida social, tanto cotidiana cuanto ceremonial, en contextos sagrados y profanos que involucraban las actividades de subsistencia, la convivencia social, la enemistad, la brujería, el amor, la salud y la guerra.

Sus cantos tuvieron atributos mágicos, algunos de ellos verdaderas hierofanías²¹ como fueron los anent revelados por personajes míticos, para dar vida

²¹ Hierofanía entendida como manifestación de lo sagrado. (Campo, Lorena, Diccionario Básico de Antropología, Abya Yala, pág: 90)



a la palabra enunciada en los primeros tiempos y recuperar el don perdido por la desobediencia de los mandatos míticos.

Cantos y toques instrumentales imbuidos de poder que, para los shuar, debía ser adquirido a través de revelaciones cosmogónicas o mediante su transmisión a partir de lazos parentales o en sacrificados y prolongados rituales.

No existe un solo canto o toque instrumental que no tenga un sentido o que no esté cargado de poder en el entramado societal shuar. Su interpretación constituye una experiencia mística e individual, destinada a entablar y perdurar la relación cosmogónica. Solamente ahí es posible entender las heterofonías²² presentes en varios rituales.

Los mismos shuar han establecido las diferencias de sus cantos y ejecuciones instrumentales con relación a las actividades a las que están vinculadas y las funciones que cumplen en su sociedad. Esta clasificación que a continuación se detalla es compartida y reconocida por toda la sociedad shuar:

- 3.1. Anent
- 3.2. Nampet
- 3.3. Ujáj
- 3.4. Uwishin Nampesma
- 3.5. Saludos

²² Heterofonía entendida como reunión de sonidos dispares. SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA, Diccionario de Música MEC, en <http://www.sedem.es/es/enlaces.asp?cat=Enciclopedias+y+Diccionarios>, s/p.



3.1 Anent

Se trata de creaciones vocales, instrumentales²³ o vocal-instrumentales, cuya característica principal es la invocación a un ser mítico, espíritu o alma con la finalidad de lograr su intervención para dar cumplimiento al requerimiento invocativo. Estos cantos son de carácter sagrado y se interpretan individualmente, de manera privada. El anent puede tener lugar en la casa, la huerta o la selva dependiendo de la finalidad que se desee modificar.

El vocablo anent “comparte su raíz con la palabra enéntai (corazón) considerado el órgano del pensamiento y del sentimiento (Tylor y Chau: 1989:7). Para Tuntiak Katán²⁴ es un sentimiento profundo que sale de las entrañas del ser humano.²⁵ (Entrevista; 2016).

Los anent se interpretaban en ocasiones relacionadas con la vida doméstica, la vida en la selva o la vida espiritual: al sembrar la tierra, al realizar obras de alfarería, cuando se salía de cacería o a la guerra, para la suerte en el amor o la posibilidad del olvido, cuando moría una persona o nacía, cuando se retornaba de una expedición guerrera. De esta manera, la invocación mediante el anent atravesaba todos los aspectos de la vida shuar dando origen a un extenso repertorio.

El aprendizaje de los anent se realizaba por medio de tres modalidades: a) a través de visiones provocadas por la ingestión de enteógenos (natem²⁶, maikiwa²⁷ o

²³ Para Tylor y Chau: (1989: 8) los anent pueden ser interpretados con instrumentos musicales, lo cual no altera su carácter invocatorio, pues en el canto se mantiene implícito el contenido de la letra.

²⁴ Tuntiak Katán es uno de los principales informantes calificados de la presente investigación a la vez de un destacado investigador shuar, actualmente coordinador técnico regional de la Coordinadora de Organizaciones Indígenas de la Cuenca Amazónica COICA.

²⁵ Entrevista Tuntiak Katán.

²⁶ Natem: *Banisteriopsis caapi*. Liana nativa cultivada. (De la Torre, Lucía y otros, Enciclopedia de las Plantas Útiles en el Ecuador, PUCE, pág: 409)

²⁷ Maikiwa: *Brugmasia Arborea*. Arbusto o arbolito. (De la Torre, Lucía y otros, Enciclopedia de las Plantas Útiles en el Ecuador, PUCE, pág: 578)



tabaco²⁸) en diferentes tipos de rituales; b) a través de sueños (visiones) en donde una deidad revela ciertos anent a una persona; y, c) a través de ritos en los mismos lugares donde se practican las actividades de subsistencia como la horticultura y la cacería y en donde era fundamental las relaciones de afinidad parental que según Tylor y Chau (1989: 8) se generaban “entre suegra o madre o nuera o hija: de suegro/padre a yerno/hijo; y del cuñado mayor al cuñado menor”²⁹.

Nora Bammer (2015; 70-72) refiriéndose a los anent señala lo siguiente:

“...Los anent buscan asegurarse del patrocinio de las entidades no humanas, de invocar la ayuda benévola de los espíritus de familiares difuntos o de llamar el alma de los seres queridos que estén lejanos... es un canto ritualizado, un treno, un pregón para la siembra y la cosecha (dirigido a Nunkui) o una oración musical. Se canta por ejemplo a Etsa o a Arútam pidiendo fuerza para la cacería o tsentsak (dardos de fuerza) para combatir animales peligrosos o enemigos”.

Para Descola (1996: 270-271) en aquellos ámbitos de competencia exclusiva de las mujeres, como la horticultura, la alfarería y la domesticación de animales, las mujeres constituyen las intérpretes y transmisoras de este tipo de anent, en los mismos se invoca por lo general a Nunkui (deidad sobrenatural, manifestación de Arútam) que en tiempos míticos introdujo los cultivos comestibles, las técnicas de la alfarería y la cocina, especialmente la chicha.

3.2 Nampet

En la lengua shuar chicham el término nampet significa cantar. Como género musical comprende interpretaciones vocales e instrumentales, cuyo ámbito de acción constituyen determinados espacios de convivencia social como las fiestas, visitas

²⁸ Tabaco: El tabaco (*Nicotiana tabacum*). Hierba terrestre o arbusto. (De la Torre, Lucía y otros, Enciclopedia de las Plantas Útiles en el Ecuador, PUCE, pág: 586)

²⁹ Según Tuntiak Katán (entrevista personal), a partir de este momento, cada persona que ha recibido estos dones o poderes va a inspirarse en los cantos enseñados, reactualizar la información adquirida y crear sus propios cantos.



entre familiares y trabajos recíprocos. Tylor y Chau (1989:9) los conceptualizan de la siguiente forma:

“...son cantos para la bebida, bastante profanos, más o menos explícitamente sexuales, frecuentemente irónicos cantados por hombres y mujeres durante las fiestas con bailes...”.

Los textos de estos cantos a nivel literario pueden contener formas metafóricas o analógicas entre los seres humanos, plantas y animales para expresar sentimientos. Cuentan con motivos principales: “ja aja jai”, y elementos improvisados para dar mayor riqueza a la melodía. Presentan varios estilos dancísticos.

Para Bammer (2015; P. 70) el nampet es el equivalente no mágico del ánent, usado con acompañamiento instrumental en festividades y bailes. Al respecto señala:

“...Los nampet son cantos profanos de alegría, amor y pena, y pueden servir para enmascarar un deseo erótico en códigos metafóricos musicales. (“coded in metaphoric language”, véase Brabec de Mori 2011: 172). Los nampet aún acompañan fiestas de baile, donde a menudo se convierten en diálogos cantados entre hombre y mujer de carácter jocoso. A diferencia del ánent, el nampet – rítmicamenteailable– puede ser acompañado con instrumentos musicales o cantado en grupo...”

3.3 Ujáj

Género musical que abarcaba los cantos relacionados con la guerra. El término ujáj se origina en el verbo uja (el que avisa o anuncia) o ujak-tin que significa avisar. La cultura shuar relacionaba a estos cantos con anuncios o profecías para garantizar el éxito en la guerra y el retorno seguro de los guerreros.

Son cantos de poder que encierran la fuerza de Arútam, héroe principal de la mitología shuar que habita en las cascadas de las selvas altas consideradas sagradas para los shuar.

Antiguamente los guerreros shuar realizaban peregrinaciones hacia las cascadas sagradas para obtener el espíritu de Arútam.



En épocas anteriores los ujáj formaban parte esencial de los rituales vinculados a la iniciación guerrera, episodios guerreros y a la desaparecida celebración de la *tsantsa*. En este último era fundamental apropiarse de la fuerza del enemigo a través de la reducción de su cabeza³⁰.

Los ujáj son coros femeninos que se cantaban en los contextos mencionados y eran dirigidos por la ujaja, mujer adulta que conocía el orden y los momentos en que estos cantos debían interpretarse.

La iniciación guerrera de los jóvenes comprendía un rito similar al Uunt Namper (celebración de la *tsantsa*). Su diferencia radicaba en que en este caso se reducía la cabeza del mono perezoso que en tiempos míticos se llamaba Unup y su mujer Masuik. Por tanto en algunos ujáj estos nombres son frecuentes. En los ujáj es común concluir los versos con los vocablos “auu auu”.

3.4 Uwishin Nampesma (Cantos shamánicos)

Género musical que comprende los cantos y ejecuciones shamánicas, de predominancia vocal aunque no excluye lo instrumental. A través de estos cantos el uwishin (shamán) quien domina las concepciones de salud-enfermedad y el mundo mágico-simbólico, manipula fuerzas espirituales que intervienen en procesos de curación, amor, cacería, siembra, entre otros. La mitología shuar establece que fue la deidad tsunki, manifestación de Arútam la que en tiempos míticos enseñó el arte de curación a los primeros shuar. El poder de tsunki pueden recibir los iniciados en un rito específico realizado en un ayamtai³¹.

³⁰ Según Pellizaro (1980:10-11), para los shuar, “la cabeza es el centro de la vida por lo que cortarla y reducirla significa la muerte definitiva de la víctima, a la vez de apropiarse de su fuerza y recuperar las almas perdidas en matanzas anteriores”.

³¹ Cobertizo que se construye en la selva para tomar enteógenos y esperar las visiones de Arútam



3.5 Saludos

Constituyen formas sonoras discursivas que usan por lo general un lenguaje ceremonial o protocolar, tienen las siguientes variantes:

Anemat

Es el saludo oficial que se realiza con la lanza o actualmente con la escopeta entre jefes de familias, en el momento en que ocurren visitas interfamiliares.

Yachicham

Conocido como el saludo de las estrellas. Consiste en realizar el saludo con la lanza y luego sentarse e interactuar con un lenguaje ceremonial.

Aujmatma

Saludo no formal que se establece entre dos personas cuando se encuentran en la selva.

Enemamu

Según Juncosa (1999: 114 y 153-154) el enemamu es el discurso ceremonial entre los miembros de una expedición guerrera o ante un desconocido, en calidad de saludo protocolar. Tiene distintas variantes (discurso de rechazo o negación; discurso de presentación; discurso de aceptación; discurso sobre planes futuros y finalmente conversación que sigue al protocolo del discurso ceremonial).

3.6 Instrumentos musicales shuar

Solamente a partir de las primeras décadas del siglo XX (1920-1930) existe información histórica y etnográfica de los instrumentos y expresiones musicales de los pueblos de la familia lingüística “*jivaroano*”, tales como los shuar, achuar, shiwiar, wampís y awajún (aguaruna).



El acervo instrumental shuar abarca las cuatro tipologías de clasificación instrumental: aerófonos (pinkui y peém); cordófonos (tumank y kitiar); idiófonos (tuntui, shakap y mákich) y mebranófonos (tampur y nuka).

Algunos de estos instrumentos musicales forman parte del acervo musical de estos pueblos, entre estos sobresalen el tuntui, el tampur, el peém y el pinkui. Futuras investigaciones revelarán si el cordófono kitiar o kaer constituye un instrumento musical propio de estos pueblos o es una imitación del violín occidental.

Al menos cuatro instrumentos musicales pueden identificarse como propios de los pueblos “*jivaroanos*”: el pinkui, el peém, el tumank y el tuntui. Los tres primeros se encuentran mencionados en relatos míticos y, por tanto, forman parte de un cuerpo estructural mágico mítico religioso, mientras que el tuntui es un idiófono que ha sido registrado únicamente en estos pueblos, más no en pueblos indígenas cercanos.

En la actualidad el tuntui ha entrado en desuso y raramente es construido. El uso de otros instrumentos, como el pinkui, el peém, el kitiar cada vez es menos frecuente. En muchos centros shuar ya han entrado en desuso y, en otros, son muy pocas las personas que los elaboran y ejecutan.

Existen algunas fuentes que nos acercan al mundo de los instrumentos musicales shuar. Una de las más antiguas corresponde al filme denominado *Los Invencibles Shuar del Alto Amazonas*, dirigido por el padre salesiano Carlos Crespi y que constituye la primera película etnográfica del Ecuador. Esta película era muda y se filmó en 1926, en Santiago de Méndez, valle del Upano, con la colaboración del fotógrafo Rodrigo Bucheli y de Carla Bocaccho y fue estrenada en 1927 en el Teatro Edén de la ciudad de Guayaquil.



Imagen 4. Captura de pantalla. Mujeres shuar danzando con sonajero cinturón shakap.

Fuente: www.youtube.com/watch?v=YgOHypMINM.

El film se perdió y fue restaurado en los talleres de restauración de la Universidad Nacional Autónoma de México con la participación de técnicos ecuatorianos. La información etnográfica de este film es valiosa debido a que se filmó en zona shuar y ahí aparecen claramente instrumentos musicales como el pinkui, el tampur, el shakap.

Versiones recreadas con audio de esta película se pueden encontrar en youtube.³²

³² Al respecto revisar el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=YgOHypMINM>



Imagen 5. Captura de pantalla. Hombres shuar tocando el pinkui y tampur. Fuente: www.youtube.com/watch?v=YgOHypMINM.

Karsten (2000: 94, 102, 103, 104) quien vivió en contacto cercano a los shuar, achuar y aguaruna entre 1916-1919 y 1928-1929, describe al tuntui y al tambor. Sobre el primero señala que se encuentra ubicado al interior de la vivienda tradicional shuar, en el lado masculino del tankamash, en medio de lanzas, bodoqueras y escudos, suspendido por dos lianas. Se construye con madera shimiuta (shimiut) y su longitud y diámetro puede variar. Consta de cuatro cavidades curvas conectadas entre sí en forma de serpiente. Una de sus dos asas tiene forma de cabeza de anaconda.

El tronco se ahueca con fuego y se raspa con una concha de caracol o un fierro ardiente. El hombre que construye el instrumento debe hacer dieta y abstenerse de tener relaciones sexuales por varios días -caso contrario- el instrumento puede resultar sordo o romperse. Cuando su construcción termina se hace una fiesta en que cada hombre debe golpear al tuntui. El tuntui se golpea con un mazo elaborado de madera pesada. Se lo usa para dar las siguientes señales: toma del natem; fiesta para tomar chicha de yuca; muerte de una persona; y, ataques de enemigos.

Para Harner (1994:171) los guerreros shuar podían capturar los espíritus arútam de sus potenciales enemigos a través de ciertos toques o señalizaciones con el tuntui, mientras simultáneamente repetían el nombre de la víctima. Para ello, previamente debían tomar natem.

Karsten (2000: 94) también menciona al tampur o tambor pequeño de los shuar y señala que lo obtienen de sus vecinos, los indios canelos. Supone que, por su nombre, es de origen europeo. Menciona varios rituales de las mujeres en las que cantan y danzan con trajes de fiesta y sonajeros alrededor de la cintura.³³

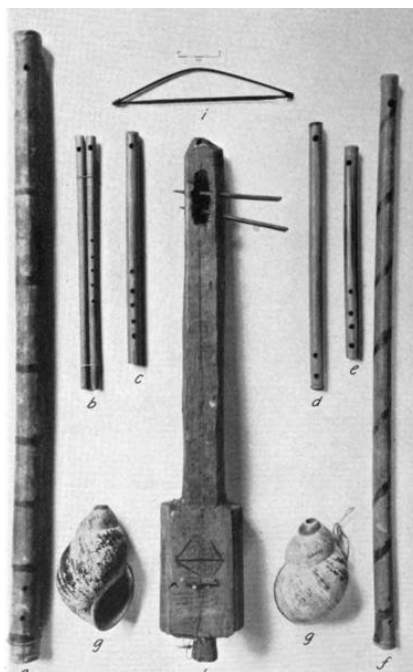


Imagen 6. Instrumentos musicales shuar. Fuente: Mateo Stirling. 1938. En “Historical and ethnographical material on the Jivaro Indians”, pag: 185.

Stirling³⁴ (1938: 92) señala que en cada casa existe un gran tambor de señal, el tundui de 5 pies de largo, mismo que tiene un corto batidor acolchado en un

³³ El sonajero cinturón femenino al que se refiere Karsten es el shakap.

³⁴ En la década de 1930, el antropólogo Mateo Stirling, llega a la parte alta de la Amazonía y permanece algún tiempo con los aguaruna. Posteriormente en 1938 se publica su libro denominado *Historical and ethnographical material on the Jivaro indians* en donde presenta información sobre instrumentos musicales.



extremo. Este tambor tiene mayor resonancia cuando se encuentra suspendido en el aire. Se lo usa en grandes celebraciones Describe también el tampur o tambor pequeño y lo relaciona con la danza, se elabora de una pieza de madera cilíndrica, su altura es de 10 pulgadas y su diámetro de 7 u o 8 pulgadas. En sus extremos se ajustan membranas elaboradas con cuero de mono. Se lo golpea con un pequeño hueso o palo.

Menciona también que existen distintas flautas que las tocan por lo general los hombres jóvenes para el amor o en momentos tristes. Las trompetas de caracol se usan para dar señales. Describe el violín que señala que lo denominan que-quer.³⁵ Se elabora con madera de cedro y las cuerdas son de intestino de mono o fibra de chambira. La caja de resonancia es hueca y las cuerdas se afinan por medio de dos clavijas de chonta. Señala que solamente ejecutan los hombres cuando están solos en su casa para recordar expediciones de guerra y recuerdos de los muertos. Se trata de melodías tristes. Las mujeres usan cinturones de caracol de concha y adornos en las piernas, señala que pueden ser clasificados como instrumentos musicales que marcan las cadencias de las danzas.

³⁵ El término shuar de este instrumento es Kaer.

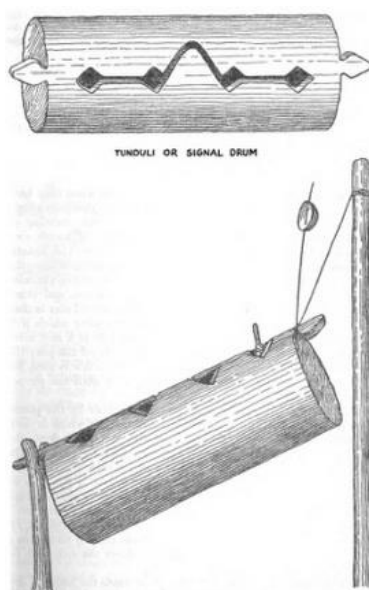


Imagen 7. Tuntui. Fuente: Fuente: Mateo Stirling. 1938. En "Historical and ethnographical material on the Jivaro Indians", pag: 93.



Imagen 8. Shuar tocando el pinkui. Fuente: Mateo Stirling. 1938. En "Historical and ethnographical material on the Jivaro Indians", pag: 165.



Imagen 9. Mujer shuar con shakap. Fuente: Mateo Stirling. 1938. En “Historical and ethnographical material on the Jivaro Indians”, pag: 158.

Investigaciones posteriores³⁶ muestran como acervo de los shuar los siguientes instrumentos musicales: tumank, pinkui, peém, tampur, kitiar, tuntui, shakap, mákich y nuka. Muchos de estos instrumentos han entrado en desuso. A continuación se presenta una tabla que establece el uso de estos instrumentos musicales con relación a los géneros anent, nampet, ujáj y uwishin nampesma.

3.6.1 Relación entre géneros e instrumentos musicales

Género/ Instrumento Musical	Anent	Nampet	Ujáj	Uwishin Nampesma	Otro
Tumank	X			X	
Pinkui	X	X			
Peém	X				
Tampur		X			
Kitiar	X			X	

³⁶ Véase Bianchi, César (1982); Coba, Carlos (1981); Salivas Pierre, (2010) y Franco, Juan Carlos (2011).



Tuntui				X señales
Shakap	X	X	X	
Mákich		X		
Nuka	X			

Tabla 2. Relación entre géneros e instrumentos musicales. Elaborada por Juan Carlos Franco.

A continuación se presenta la ficha técnica organológica de los instrumentos musicales shuar:

Nombre del instrumento: Tumank
Grupo étnico: Shuar
Familia lingüística cultural: <i>Jivaroano</i>
Ubicación geográfica: Amazonía centro sur del Ecuador.
Clasificación Hornbostel Sachs: 311.121.1
Descripción <p>Es un arco musical construido con materiales flexibles que crecen en la Amazonía, en especial la caña guadúa denominada por los shuar <i>nankuchip</i>, aunque también se puede utilizar <i>wampu shinia</i>, <i>ijiach janki</i> o <i>karis</i>. La cuerda que se tiempla en los extremos del arco puede ser de <i>kuji</i> o de <i>wasake</i> que son fibras vegetales extraídas de las plantas así denominadas. Este arco en un extremo contiene un cordal de soporte y en el otro una ranura, elementos que sirven para templar la cuerda. Cerca del cordal de soporte existe un orificio de alrededor de medio centímetro de diámetro por donde pasa la cuerda hacia el cordel.</p>
Modo de ejecución

Se sujeta el arco con una mano en un extremo y con la otra se toca la cuerda con el dedo medio a la altura de la boca, la cual sirve como caja de resonancia, mientras con el movimiento de los labios se modulan los sonidos.

Usos

Se usa en anent de amor, lo usa el shamán para comunicarse con espíritus y seres míticos.

Observaciones

La cavidad bucal es usada como resonadora; sin embargo, de acuerdo a la clasificación Hornbostel Sachs la cavidad bucal no se considera un resonador.



Imagen 10. Copia de pantalla, video registrado por Juan Carlos Franco en el centro shuar Tawasap, Provincia de Morona Santiago, año 2011.

Nombre del instrumento: Kitiar

Grupo étnico: Shuar

Familia lingüística cultural: “Jivaroano”

Ubicación geográfica: Amazonía centro sur del Ecuador

Clasificación Hornbostel Sachs: 321.322-7 Ejecución por frotación



321.322-71 De arco

Descripción

Según Carlos Coba (1992: 314) se trata de “un cordófono compuesto. Pertenece a los laúdes. Tiene mango, cuello y caja de resonancia. Su ejecución es por frotación de arco”. La mayor parte del kaer está construido con una sola pieza de cedro que incluye dorso, contratapa, aros, fajas internas, cuñas y tacos, mango, diapasón, cejilla, filetes, puente, botón y cadena, mientras que las piezas menores (tapa armónica, clavijas y cordal se construyen de manera independiente y se ensamblan a la pieza mayor del cedro. La tapa armónica se une a la pieza mayor a través de clavos de chonta. El cordal se une al botón por medio de una piola de wasake. El cordal en su parte más ancha tiene dos perforaciones que sirven para fijar las dos cuerdas. Los orificios del clavijero se hacen con un clavo incandescente. Las cuerdas son de kuji o de wasake y el arco es de nankuchip con fibras de wasake.

Modo de ejecución

A diferencia del violín occidental para su ejecución no se coloca en el hombro, sino a la altura del dorso, sujetándolo con la mano izquierda, mientras que con la derecha se frota el arco en las cuerdas.

Usos

Se usa en anent de amor. Los uwishin también lo utilizan para comunicarse con espíritus y deidades del mundo mitológico shuar.

Observaciones

En la fotografía de Mateo Stirling, registro de 1938 que se encuentra en el Smithsonian Institution, se puede apreciar un kitjar con una forma distinta a la del

violín occidental y del kitíar actual, aspecto que nos lleva a diversas preguntas: El kitíar ¿Es un instrumento propio de los shuar? ¿Fue una imitación del violín occidental? Si fue una imitación del violín occidental ¿por qué desde un inicio no se imitó su forma? ¿Fue un instrumento propio de los shuar que progresivamente imitó la forma del violín occidental?



Imagen 11. Kitíar. Fotografía: Erwin Patzel, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

Nombre del instrumento: Tuntui
Grupo étnico: Shuar
Familia lingüística cultural: <i>Jivaroano.</i>
Ubicación geográfica: Amazonía centro sur del Ecuador
Clasificación Hornbostel Sachs: 111.211
Descripción Es un idiófono de golpe directo. Está construido en un tronco de una madera denominada “shimiut” por los shuar. Este tronco mide aproximadamente 1,30 cms. Se perforan cuatro huecos en el tronco (dos a cada lado) formando una lengüeta,



lugar en donde se lo golpea con un mazo denominado “tuntuítiai” o “tuntui titukri”. Los cuatro huecos internos se encuentran unidos por unos canales. Se construyen unas orejas en los extremos que sirven para colgar el instrumento (Coba: 1981:214-218).

Modo de ejecución

Se ejecuta con un mazo parado y de frente al instrumento, golpeando a la altura de la lengüeta.

Usos

Antiguamente existieron toques instrumentales que anunciaban invitaciones a fiestas, convocatoria de guerreros, señales de victoria. (Coba: 1981:220). Harner (1994:171) señala que se usó para arrebatarse al espíritu arútam de los guerreros enemigos.

Observaciones

Este instrumento en la actualidad ha entrado en desuso. Algunos informantes señalan que se ejecuta con el mazo descrito con la una mano pero también alternando con un palillo pequeño con la otra mano. Esta forma de ejecución fue posible constatarla en un centro shiwiar hace algunos años atrás.

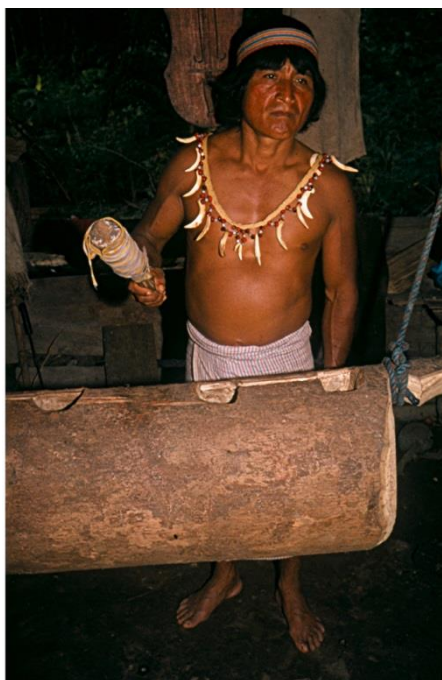


Imagen 12. Tuntui. Fotografía: Erwin Patzel, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

Nombre del instrumento: Nuka (membranófono)
Grupo étnico: Shuar
Familia lingüística cultural: <i>Jivaroano</i> .
Ubicación geográfica: Amazonía centro sur del Ecuador
Clasificación Hornbostel Sachs: 241
Descripción Se trata de una hoja perteneciente a una planta amazónica.
Modo de ejecución Se ejecuta sosteniendo la hoja en los labios.
Uso Anent de amor.

Observaciones

No se tiene mayor información, sin embargo existe una grabación de hace algunos años de un anent usando la hoja. No se encontró información respecto de la clasificación botánica de la planta.



Imagen 13. Nuka. Fotografía: Eduardo Quintana, Archivo del ex Ministerio Coordinador de Patrimonio.

Nombre del instrumento: Pinkui

Grupo étnico: Shuar

Familia lingüística cultural: *Jivaroano*.

Ubicación geográfica: Amazonía centro sur del Ecuador

Clasificación Hornbostel Sachs: 421.121.32

Descripción

Se trata de una flauta traversera construida con guadúa y tapada en los dos extremos. Posee un orificio de insuflación y dos de obturación. Los orificios se hacen con un clavo enrojado al fuego.

Modo de ejecución



Se sostiene de forma horizontal, la una mano en un extremo a la altura del orificio de insuflación, la otra mano en el otro, sosteniendo con el dedo pulgar la flauta y usando los dedos índice y medio para tapar los orificios de obturación y modular los sonidos.

Usos

Se usa en anent de amor y de cacería, en nampet que se ejecutan en encuentros familiares y visitas familiares. Se le otorga un poder de seducción hacia las mujeres.

Observaciones

Esta flauta todavía sigue en uso en muchos centros shuar.



Imagen 14. Shuar tocando pinkui. Fotografía: Erwin Patzel, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

Nombre del instrumento: Shakap

Grupo étnico: Shuar

Familia lingüística cultural: *Jivaroano*.

Ubicación geográfica: Amazonía centro sur del Ecuador

Clasificación Hornbostel Sachs: 112.111

Descripción



Es un sonajero asido al cinturón que se colocan las mujeres para danzar. Con el movimiento de la danza el sonajero suena, estableciendo una conjunción rítmica con el canto y otros instrumentos musicales. Está confeccionado con senta, pepas de nupi, fibras de Kumai (chambira) o hilos de Urúch (algodón), mullos naturales y conchas de caracol.

Modo de ejecución

El sonajero suena con los movimientos de la danza de las mujeres.

Usos

Antiguamente se lo usaba en la fiesta del uwi (celebración shuar relacionada con la cosecha estacional de la chonta) y en la fiesta de la culebra (ritual de sanación que se realizaba cuando alguna persona había sido mordida por una víbora). También en rituales femeninos de paso de la niñez a la adolescencia, en las que se entregaba la indumentaria a utilizar. También usan las mujeres en ciertos cantos nampet.

Observaciones

Se sigue usando el shakap en cantos nampet interpretados en fiestas de visitas familiares y encuentros para tomar chicha, sin embargo las ceremonias del uwi y de la culebra han entrado en desuso.



Imagen 15. Shakap. Fotografía: Erwin Patzel, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

Nombre del instrumento: Mákich
Grupo étnico: Shuar
Familia lingüística cultural: <i>Jivaroano</i> .
Ubicación geográfica: Amazonía centro sur del Ecuador
Clasificación Hornbostel Sachs: 112.111
Descripción Es una sonaja tobillera de varón. Su nombre se debe a las pepas mákich de color madera con las cuales se elabora. Estas pepas se las perfora y se inserta en un tejido de chambira y algodón del tamaño de un tobillo.
Modo de ejecución Sonajero que suena con el movimiento de los pies de los danzantes.
Usos Ceremonial.
Observaciones

Casi en desuso. Pocos ejemplares se conservan como colección y son utilizados para presentaciones de naturaleza folklórica.



Imagen 16. Mákich. Fotografía: Eduardo Quintana, Archivo del ex Ministerio Coordinador de Patrimonio.

Nombre del instrumento: Peém
Grupo étnico: Shuar
Familia lingüística cultural: <i>Jivaroano.</i>
Ubicación geográfica: Amazonía centro sur del Ecuador
Clasificación Hornbostel Sachs: 421.121.12
Descripción Es una flauta travesera construida con caña guadúa. Cuenta con un orificio de insuflación y 5 de obturación.
Modo de ejecución

Se ejecuta al igual que el pinkui de manera horizontal, sin embargo se usan los dedos de ambas manos para tapar los orificios de obturación así como para sujetar la flauta.

Usos

Se utiliza únicamente en anent, destacándose los anent a los muertos, para ayudar a que el alma de los muertos denominada wakan por los shuar, pueda encontrar el camino de las cascadas sagradas donde habita Arútam y no se conviertan en iwianch, espíritu perverso que nunca encuentra la paz.

Observaciones

Esta flauta está entrando aceleradamente en desuso.



Imagen 17. Peém. Fotografía: Eduardo Quintana, Archivo del ex Ministerio Coordinador de Patrimonio.

Nombre del instrumento: Tampur

Grupo étnico: Shuar

Familia lingüística cultural: *Jivaroano*.



Ubicación geográfica: Amazonía centro sur del Ecuador
Clasificación Hornbostel Sachs: 211.212.1 9 con membrana doblada en el extremo, sobre una anilla 922 con mecanismos tensores 1 individual
Descripción Se trata de un tambor pequeño, cuyo aro es cilíndrico y confeccionado con madera de cedro. Las membranas son de cuero de sajino. Se confeccionan dos aros dobles con tiras de madera pintiu o terén, mismas que son amarradas con hilos de algodón. Estos aros se colocan en los extremos para templar los cueros, para lo cual se usa un hilo de kumai atravesado en forma vertical entre los aros. Otro hilo de kumai se atraviesa en uno de los cueros, el cual va a vibrar cuando el tambor es percutido con un palo delgado en el otro extremo. Con otra fibra de kumai se amarra el tambor alrededor del aro y se sostiene con una mano. Sus dimensiones aproximadas son 30 cm. de alto y 30 cm. de diámetro.
Modo de ejecución Se sostiene de la fibra de kumai con una mano en el aire y con la otra mano se percute con un palo pequeño.
Usos Actualmente se usa en fiestas familiares o chichadas. Antiguamente se usó en la celebración del uwi, fiesta de la culebra, celebración de la tsantsa.
Observaciones

En la clasificación Hornbostel Sachs el sufijo 9 que se añade es singular y no plural. En este caso las dos membranas se encuentran dobladas en los extremos sobre una anilla.



Imagen 18. Tampur. Fotografía: Juan Carlos Franco

3.7 Mitología y música en la cultura shuar

El cuerpo de relatos míticos sobre la cultura shuar publicado hasta el presente, permite visibilizar que la dinámica de su mundo social se encuentra atravesada por la mitología, estableciendo modelos conductuales y otorgando sentido a la vida en la selva³⁷.

En el mundo shuar muchas de sus expresiones musicales se encuentran gobernadas por la mitología, desde donde se originan los anent para la subsistencia, división del trabajo y vida conyugal; los ujáj para la guerra y los uwishin nampesma para el shamanismo. Sin recurrir a varios de sus relatos míticos no se puede entender a cabalidad su universo sonoro.

³⁷ Al respecto ver las publicaciones de Siro Pellizaro que constan en la bibliografía.



Investigaciones como las de Siro Pellizaro, Emanuela Napolitano, Pierre Salivas, entre otros, revelan, de manera implícita o explícita, la relación existente entre los relatos mitológicos y la música, siendo la temática más estudiada los anent y su relación con la deidad Nunkui.

Los trabajos de Pellizaro (1990) constituyen transcripciones del shuar chicham al español, de relatos mitológicos recogidos en territorio shuar entre 1955 y 1989. Aunque su aporte a la literatura antropológica es significativo, deben leerse con mucho cuidado y en la medida de lo posible validarse, debido al sesgo católico que Pellizaro imprime en varios de los mencionados relatos. Napolitano (1988) estudia los anent desde la mirada de la oralidad y su importancia en la historia de los shuar, profundiza en el análisis de los anent con una variable sobre el mito de Nunkui, personaje mítico ligado a la horticultura, alfarería, elaboración de alimentos y domesticación de animales. Salivas (2010) realiza su tesis doctoral en Taruka, centro shuar ubicado en la Provincia de Sucumbíos, muy lejos del territorio ancestral shuar. Una de las conclusiones a las que llega es la predominancia de lo heterofónico como un reflejo de su cosmovisión. Aunque no haya trabajado precisamente con los shuar, sino con sus vecinos achuar, Descola (1996) aporta significativamente a la comprensión de los anent e igualmente profundiza en una variante del mito sobre Nunkui. En síntesis el aspecto más estudiado en la relación mundo sonoro-mitología corresponde a la relación anent-Nunkui.

Existe cierta correspondencia entre los anent y las deidades Nunkui, Etsa y Shakaim; entre los ujáj y Ayumpum y entre los uwishin nampesma y Tsunki.



Entre los shuar, las deidades anteriormente mencionadas, manifestaciones de Arútam, son aquellas que en tiempos míticos entregaron los conocimientos culturales, establecieron las conductas y los valores de la sociedad shuar.

Es en la matriz mitológica en dónde nacen muchas de las expresiones musicales shuar con su propia estética: el encantamiento. La mitología devela el camino del encantamiento como aquel mecanismo que permite la actualización del don entregado en tiempos míticos y su reactualización a través del ritual.

Varios mitos revelan que los anent y la ejecución de algunos instrumentos musicales fueron enseñados en tiempos míticos por Arútam, principal deidad shuar, que puede manifestarse directamente en una visión; o a través de otras deidades del mundo mitológico.

En algunos casos, las transgresiones de los shuar en tiempos míticos dieron lugar a que el don entregado por las deidades fuera retirado, introduciendo la dificultad. De ahí que la recuperación del don solamente sea posible a través de la reactualización del tiempo mítico en espacios rituales, privados y sagrados.

A través del análisis de una variante sintetizada del mito shuar³⁸ sobre Nunkui, estableceremos la confluencia de los aspectos señalados.

...Antiguamente los hombres shuar no conocían la horticultura y solamente vivían de la recolección, por lo tanto tenían mucha hambre. Una mujer de nombre Kunku caminó por la orilla de un río aguas arriba buscando plantas comestibles, cuando vio en el río flotando cáscaras de yuca, maní y plátanos nunca antes vistas, las cuales saboreó y las encontró sabrosas. Siguió el curso del río para ver de donde provenían y encontró a una mujer lavando los tubérculos en el río y colocándolos en un chankín (canasto shuar). La mujer se le acercó para solicitarle algo de comer y la mujer le respondió: "Yo soy Nunkui y te he esperado para entregarte a mi hija a quien puedes pedir todo lo que está en mi canasto y le advirtió: no la maltrates, que todos la respeten, para evitar graves desgracias. Kunku regresó a casa y comenzó a pedir a la niña Nunkui todas las cosas que había visto en el canasto de su madre, ante lo cual todo asomaba de la nada, entre estos productos, hortalizas, ollas con diferentes tipos de chicha. Kunku llevaba siempre a la niña consigo y cuando le pedía lo que quería aparecieron puercos, gallinas y toda clase

³⁸ Mito compilado por Siro Pellizaro (1990: 14-17)



de plantas y animales. Kunku comenzó a dejar a la niña en su casa para que jugara con sus hijos, quienes le pidieron a la niña que cree animales no muy convenientes, tales como culebras y tigres. En determinado momento los niños pidieron la cabeza de los animales para comerse sus sesos, ante lo cual la niña Nunkui no los complació. Los niños se resintieron y comenzaron a maltratar a la niña Nunkui, tirándole ceniza en los ojos. Nunkui se escapó y subió por el pilar ceremonial de la casa denominado Pau, se sentó en la cumbre y comenzó a cantar una plegaria a las guadúas para que la llevaran. En este momento las plantas de la huerta comenzaron a degenerarse y a desaparecer, las estacas de yuca listas para la siembra se convirtieron en hierba de monte, de igual todos los productos murieron y se convirtieron en especies inservibles. Aparecieron las plantas de guadúa y la niña Nunkui ingresó en una de ellas descendiendo hacia la tierra donde desapareció. La madre que regresó a casa, intentó coger a la niña Nunkui metiendo la mano en el tubo de la guadúa, pero la niña inmediatamente formaba un nudo lo cual impedían que la atraparan. Kunku empezó a cantar plegarias ánent que había aprendido de la niña Nunkui y aparecieron algunas plantas comestibles. Kunku volvió al río para suplicar a la mujer Nunkui que le devolviera a su hija, ante lo cual Nunkui madre le dijo: Por habéis maltratado a mi hija, desde ahora sembraréis con mucha fatiga y cosecharéis poca cosa. Luego, movida de compasión, le entregó unas pocas semillas de yuca, de camote y de banano, para que las sembrara en su huerta. Entonces Kunku sembró esas semillas y cantaba todos los días los ánent de Nunkui, para que diera vigor a sus plantas

MITO Y CANTO

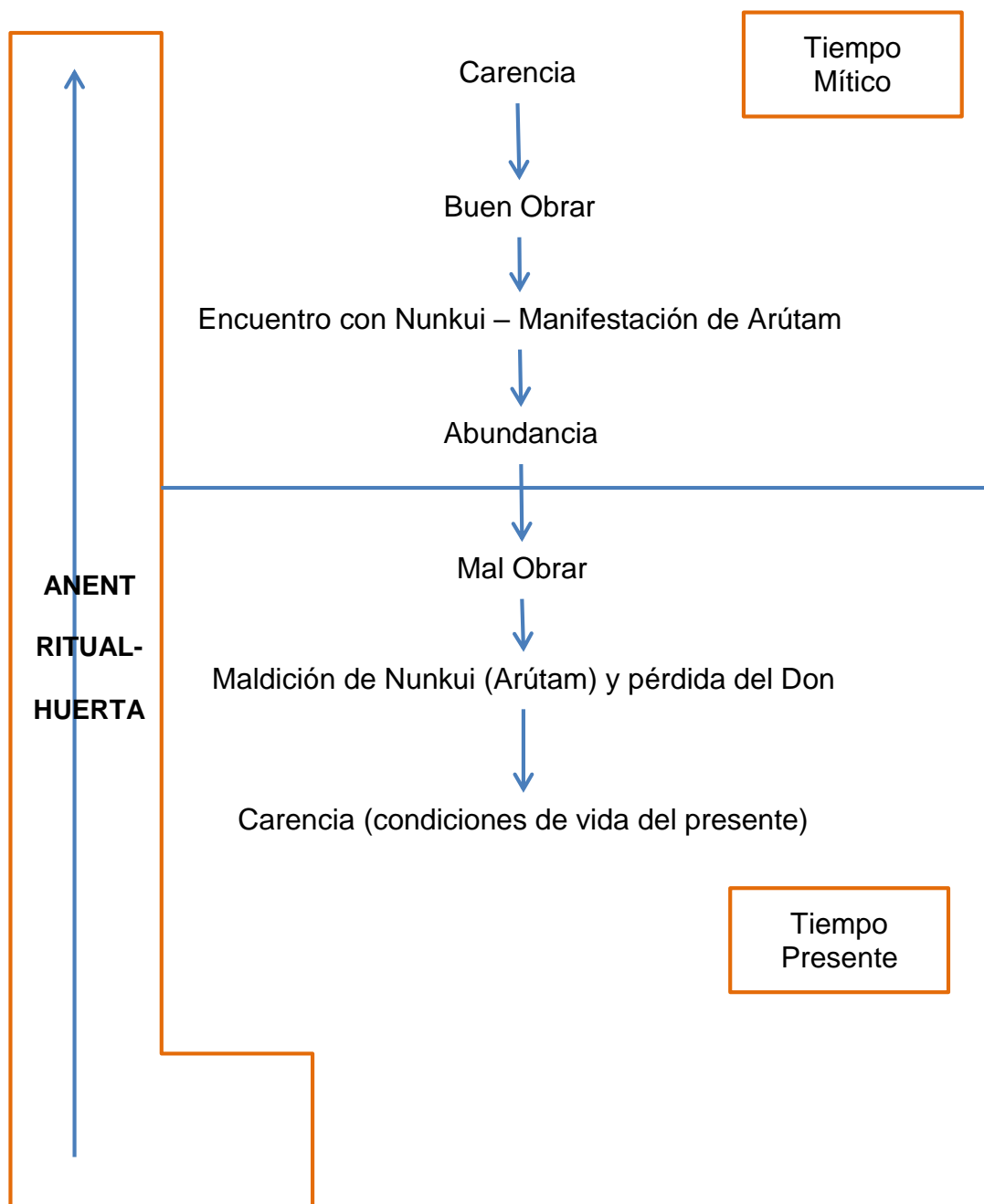


Ilustración 1. Esquema propuesto por Elke Mader (1999:141), adaptado por Juan Carlos Franco con las variables mito y canto.



A través del esquema anterior³⁹ podemos hacer una interpretación del mito de Nunkui: El don entregado por Nunkui se pierde debido a la desobediencia a la deidad.

Enojada por la desobediencia, la deidad introduce la dificultad y retira el don, estableciendo que solamente con el trabajo fuerte de las mujeres en la huerta se podrá obtener los productos que anteriormente se conseguían a través de la eficacia de la palabra, que traían a la realidad lo que era nombrado.

Los anent -formas poéticas musicales o plegarias cantadas en contextos rituales (en este caso la huerta)- constituyen la única manera de recuperar el don perdido y entregado por la deidad en tiempos míticos. A su vez el ritual enlaza al tiempo presente con el tiempo mítico y permite la comunión entre estos dos, otorgando al ritual y a los cantos anent su particularidad sagrada (hierofanía).

El simbolismo del mito toma acción en el rito actualizándolo. Para Eliade (2011:16-49) en estos momentos, el tiempo profano se extingue, dando cabida a la reactualización de actos míticos que modelan los comportamientos sociales.

La ritualidad se convierte en el espacio para recrear y reactualizar los tiempos míticos y permitir que las enseñanzas y dones de las deidades se vuelvan efectivas. Aquí el tiempo es abolido, ingresamos en el tiempo mítico que es atemporal y no lineal. Al respecto Mircea Eliade (2011:49) señala:

...La abolición del tiempo profano y la proyección del hombre en el tiempo mítico no se reproducen, naturalmente, sino en los intervalos esenciales, es decir, aquellos en que el hombre es verdaderamente el mismo, en el momento de los rituales o de los actos importantes (alimentación, generación, caza, pesca, guerra, trabajo, etc)...

³⁹ El esquema propuesto corresponde a Elke Mader (1999:141); sin embargo al mismo se le ha añadido la variable sonora (cantos anent); y la variable ritual (contexto de la huerta) en donde las mujeres shuar y achuar invocan a Nunkui, buscando el poder de Arútam para obtener productos voluminosos y abundantes.



Windengren (1994: 227-228) menciona que el mito y el rito se complementan recíprocamente, el mito siempre estará oculto detrás del rito y sin él las acciones del rito se vuelven mecánicas y sin sentido, si el mito muere, el rito está destinado a desaparecer.

Otros mitos⁴⁰ shuar permiten igualmente establecer las vinculaciones del mundo sonoro con la mitología.

El mito Atash (gallina)

“...una mujer abandonada por su esposo tomó tabaco y se fue a dormir en la huerta, debajo de un cobertizo. Durante el sueño se le presentó Arútam en forma de gallina y le dijo: Si quieres que tu marido vuelva a ti canta el anent siguiente:

En lugar de quejarte

Ponte a rezar oh Putzuma

Junto con yampán

Canta esta plegaria

Y volverá nuestro padre,

El dueño de casa,

Y con el vendrá la abundancia

Y ya no sufriremos necesidad

Empujado por esta plegaria el marido volvió cariñoso donde Putsúm, su esposa, y vivió con ella muy feliz. Las mujeres recibieron de Arútam muchos otros anent que ellas suelen cantar al atardecer cuando están solas, o al amanecer...”

⁴⁰ Mitos recopilados por Pellizaro (1990: 124-125; 205-206; 94).



Nuan Anentri

“Un joven soltero que era evitado por las mujeres,... construyó un ayamtai, tomó tabaco y se acostó esperando a Arútam...escuchó una melodía. Observó atentamente en esa dirección y vio a un misterioso tigre que venía hacia él, tocando el tumank...al rato que pasaba el tigre, se le paró delante exigiéndole que le enseñara lo que estaba tocando. El tigre que era Arútam, le enseñó los anent para conseguir mujer. Le enseñó al joven los anent que los Shuar tocan y cantan hasta el día de hoy, para que una mujer se les acerque y se enamoren de ellos, casi sin darse cuenta...”

En el relato mítico denominado “El venado y el flautero”, Shakaim enseñó a los hombres las artes musicales, pero debido a las transgresiones de estos, introdujo la dificultad estableciendo que:

“...desde ahora, solo los hombres que puedan, construirán sus instrumentos musicales y con mucha dedicación aprenderán a tocarlos. Los más hábiles atraerán a las mujeres y los ineptos quedarán solos y despreciados...”

Al analizar detenidamente los fragmentos de los relatos míticos mencionados concluimos con lo siguiente:

- a) Los anent y la ejecución de algunos instrumentos musicales fueron enseñados en tiempos míticos por Arútam, principal deidad shuar, que en este caso se manifiesta directamente en una visión; o a través de otras deidades del mundo mitológico shuar, como por ejemplo Shakaim.
- b) Quienes no logren las habilidades musicales del canto anent y la ejecución instrumental “quedarán solos y despreciados”.
- c) Las transgresiones de los shuar en tiempos míticos dieron lugar a que el don entregado por las deidades fuera retirado (en este caso la construcción y ejecución de ciertos instrumentos musicales), introduciendo la dificultad, por



tanto los hombres desde ahora tienen que construir sus propios instrumentos musicales y aprender a ejecutarlos.

- d) La única manera de reestablecer la armonía con las deidades y obtener nuevamente el don del poder sonoro es a través de los rituales. Por eso en los rituales se busca acceder a este poder nacido desde las deidades, ya sea a través de revelaciones en los sueños (visiones), revelaciones a través de la ingestión de enteógenos (visiones) o a través del aprendizaje y traspaso intergeneracional del don y poder sonoro por parte de un anciano o anciana hacia un iniciado.

3.8 Encantamiento y poder del sonido-aproximación a una estética sonora en la cultura shuar

Si se analiza el conjunto del mundo sonoro shuar, encontraremos que al menos en cuatro géneros musicales (anent, nampet, ujáj, y uwishin nampesma), el elemento dinámico motriz que subyace en las ejecuciones vocales e instrumentales es el encantamiento con su principal atributo -el poder sonoro-.

Tanto el encantamiento cuanto el poder sonoro constituyen dos elementos fundamentales de la estética del mundo sonoro shuar, representan la esencia y lo que imprime sentido a estas manifestaciones musicales.

La mitología devela el camino del encantamiento como aquel mecanismo que permite la actualización del don entregado en tiempos míticos o su reactualización a través del ritual.

Pero el encantamiento no pervive solo, no es suficiente para condensar la efectividad y finalidad sonora, requiere de un atributo intrínseco-el poder del sonido-o el poder sonoro; por tanto el encantamiento está íntimamente vinculado al poder del



sonido, fuerza transformadora adquirida en ceremonias o eventos rituales y emanados de las deidades⁴¹.

Siendo la ritualidad el espacio en donde se adquiere el poder sonoro a través de distintas modalidades que han sido descritas anteriormente y que se relacionan con los géneros musicales anent, ujáj y uwishin nampesma, cabe preguntarse ¿cuál es la fuente original del poder sonoro?, ¿En dónde se origina este poder que permite la acción transformadora para modificar situaciones en función de las necesidades que requiere una persona o el grupo en su conjunto, frente a una situación particular?

Como ya se ha revisado, este poder es emanado por las deidades y puede ser revelado a través de sueños, visiones o en determinados rituales en donde se enseñan los cantos mágicos y se transmiten estos poderes.

El encantamiento y el poder sonoro podrían ser considerados como los principales elementos de una estética sonora shuar. Este aspecto puede ser entendido de mejor manera visualizando la siguiente tabla correspondiente a los usos y las letras invocatorias de quince cantos shuar de los géneros musicales anent, ujáj y uwishin nampesma.

⁴¹ Para Descola, Philippe, *La Selva culta*, Ediciones Abaya Yala, 1996, Quito, pp.274, luego de que un iniciado haya aprendido un anent en el ritual tsankakmamu (la concesión) y “en lo sucesivo cuando quiera conferir una fuerza muy particular a un anent, podrá absorber otra vez jugo de tabaco y ayunar antes de cantarlo”



Encantamiento en el Mundo Sonoro Shuar

Género musical	Título de la canción	Tipo de encantamiento
Anent	Kajertukaraink tusar anéntrutai Para que nadie lo enoje	El hombre o la mujer cantan este poema para hacer que los enemigos no lo enojen y para hacerse querer de todo los que le rodean.
Anent	Awancha Bebé misterioso	El hombre o la mujer cantan este poema para tener un carácter misterioso y para que nadie se atreva a hablar mal.
Anent	Muits anéntruamu La plegaria de la vasija	Las mujeres suelen cantar esta plegaria durante la celebración de Nua Tsaank (Rito de iniciación de las mujeres) para demostrar a Nunkui (Diosa de las mujeres) que están preparadas para hacer la nijiamanch (chicha de yuca masticada bebida tradicional).
Anent	Muits íruamu Ubicación de las vasijas	Este es una plegaria sagrada que las mujeres shuar recitan durante el nua Tsaank (rito de iniciación), dirigida por una anciana. Con esta plegaria se refieren a la orden y ubicación de las ollas de barro donde luego se pondrán la yuca masticada para que se fermente y se convierta en la sabrosa chicha.
Anent	Muits nukajai nukuamu La olla es tapada con hoja	Esta es una plegaria recitada cuando la chicha recién hecha está puesta en la olla, para que los espíritus malos no entren en la chicha. Los shuar pensaban que toda comida y bebida debía ser pura y limpia tanto en el sentido físico como espiritual.
Ujáj	Wampi Pez Wampi	Este es un ujáj referente a la protección de todos los seres queridos. Para que el espíritu malo no se acerque.



Ujáj	Tius Atardecer	Este es ujáj para que los familiares sean como un atardecer hermoso, El atardecer existe pero no se puede atrapar.
Ujáj	Skauk ujajmamu Collar precioso	Este ujáj está dirigido para los seres queridos. Cuando una persona parece una joya los malos espíritus no podrán acercarse.
Ujáj	Panki Anaconda	Con este ujáj se quiere dar protección a todos los familiares. Donde está una anaconda que es una manifestación de Arútam, los malos espíritus no podrán acercarse a los humanos.
Ujáj	Unup Mono perezoso	Este ujáj es recitado durante la celebración de Uniush (mono perezoso). Cantan este ujáj para no ser maldecidos por el mono perezoso que un día antes fue víctima.
Uwishin Nampesma	Tsentsak náwamma	El uwishin antes de empezar a curar, mientras espera los efectos del natem, canta esto, para atraer a sus fechas (espíritus curativos).
Uwishin Nampesma	Tsentsak tujínkiachu Flechas invencibles	Con este canto los uwishin intimidan a los espíritus malos que están dentro del enfermo. Antes de succionar en el lugar de la dolencia cantan éste canto, repetidas veces.
Uwishin Nampesma	Tsentsak náwameamu	El uwishin con este canto ha traído a todos los buenos espíritus para sacar la maldad.
Uwishin Nampesma	Tsentsak tujínkiachu Flecha poderoso	El uwishin manifiesta que tiene súper poderes e incluso poderes de los malos espíritus, este es una estrategia para intimidar a los verdaderos malos espíritus.
Uwishin Nampesma	Tsunkiruman tsentsakri	Aquí el uwishin ha encantado al pez eléctrico y ha obtenido sus poderes.



	La flecha de pez eléctrico	
Nampet	Shuar senta Cinta shuar	Este un canto relacionado con los celos del esposo. La mujer le dice yo no soy como otras mujeres para que te hagas problema, le dice que es una mujer responsable.
Nampet	Rusa Rosa	Este es un canto que las mujeres interpretan para subir los ánimos de la fiesta
Nampet	Sútarach Tsukanka Tucán tortito	Este canto denota la alegría en el baile, donde la mujer dice que ha bailado con su marido y no con otro hombre
Nampet	Juwitiam Pájaro	Este un canto para referirse a una persona desconocida. La persona desconocida se acerca y entabla el diálogo.
Nampet	Chanke Ají	Es un canto figurativo que menciona el ají como elemento esencial o elemento de lazo entre dos personas. Los shuar por cultura consumen mucho ají y en épocas pasadas el ají era símbolo de poder.

Tabla 3. El Encantamiento en el Mundo Sonoro Shuar, elaborado por Juan Carlos Franco.

Tal como se ha argumentado anteriormente, el mundo sonoro shuar tiene como elemento central al encantamiento y como atributo principal el poder de lo sonoro. Este poder consigue a través del canto o de ciertas ejecuciones instrumentales la modificación de la conducta de la persona, el espíritu o fuerza sobrenatural a quien se le ha invocado con la finalidad de incidir en determinada acción.

Para el shuar, adquirir el poder sonoro solamente es posible accediendo al mundo oculto, al mundo invisible, al mundo de los seres o fuerzas sobrenaturales (deidades y/o espíritus), a través de la ingestión de enteógenos o a través de la unción y traspaso del poder sonoro entre un anciano(a) sabio y un iniciado(a). Ambos casos



involucran rituales específicos. Excepcionalmente los anent también pueden ser revelados por una deidad a una persona en una visión a través de un sueño.

Es la mitología la fuente del mundo sonoro shuar y la fuente del poder sonoro, pues la misma establece la enseñanza en tiempos míticos por parte de Arútam (principal espíritu o ser sobrenatural) de los anent, así como también de la construcción y ejecución de ciertos instrumentos musicales. Así las deidades en tiempos míticos establecieron las pautas del encantamiento y otorgaron el poder sonoro a los primeros shuar; sin embargo las transgresiones de éstos dieron lugar a la pérdida del don que solamente podrá ser recuperado a través de los rituales que son en cierta medida una reiteración de los tiempos míticos.

En esta perspectiva, y en el marco de un mundo sonoro gobernado por la mitología, podemos afirmar que el encantamiento surca al menos cuatro géneros musicales shuar: -anent, nampet, ujáj y uwishin nampesma- y atraviesa los principales aspectos de su vida en la selva. El encantamiento en los anent, permite una producción abundante de yuca; permite conseguir la mujer deseada; permite que el hombre regrese donde la mujer que había abandonado; permite demostrar a Nunkui que están preparadas para hacer la chicha; permite proteger a la chicha de los espíritus negativos; permite elaborar chicha sabrosa; permite la abundancia de comida de una mujer iniciada; permite producir abundantes gallinas; permite una cacería exitosa, entre otros.

El encantamiento en los nampet permite mantener buenas relaciones sociales; permite cotejar a las mujeres; permite evitar los celos del esposo; permite que los ánimos de una fiesta no decaigan; permite afinar las relaciones de pareja; permite relaciones de amistad interfamiliares, entre otros.



El encantamiento en los ujáj permite la protección de los espíritus negativos; permite estar protegidos por la anaconda, símbolo de poder entre los shuar, permite evitar la maldición del mono perezoso; permite mantener la fuerza en los largos rituales de la *tsantsa*; permite obtener fuerza a las mujeres durante las rondas de celebración; etc.

El encantamiento en los cantos shamánicos permite al shamán atraer sus *tséntsak* (dardos, pueden ser positivos o negativos); permite intimidar *tsénsak* negativos de otros shamanes; permite sacar las flechas malignas de los enfermos; permite mantener buenas relaciones con espíritus aliados para realizar una efectiva curación del paciente; permite convocar a los espíritus aliados; permite obtener los poderes de la anaconda para atrapar los malos espíritus, entre otros.

En conclusión, el mundo sonoro shuar es sumamente amplio y atraviesa todas las fascetas societales. Los cantos rituales de guerra denominados ujáj, son los que en el siguiente capítulo se analizarán con relación a la funcionalidad que tuvieron en el marco de la cultura tradicional shuar.



CAPÍTULO 4 USOS Y FUNCIONES

4 Usos y funciones de los cantos ujáj en la cultura tradicional shuar

Visiones erróneas llevaron a que los shuar sean conocidos en el mundo como cazadores de cabezas del Amazonas. Esta fama inició a raíz de una exposición etnográfica realizada en Madrid en 1892, en la que se exhibió una figura de un indio jívaro y una *tsantsa*⁴².

Al respecto Tylor (1994:142) señala:

“...en el imaginero de la mentalidad ecuatoriana, la figura del “jívaro” osciló entre dos polos opuestos: primero como aquellos salvajes que desafiaron todos los cánones de la civilización europea y por otra como una nación indomable y modelo individualista, machista y guerrero de amor hacia la libertad a ser emulado por la nación ecuatoriana. Con esta contradictoria imagen, se buscaba impresionar al público “culto” en Madrid y exaltar el orgullo e identidad nacional recién adquiridos...”

Según Taylor (1994:97-98) los españoles ya conocieron las técnicas de reducción de cabezas desde el siglo XVII; sin embargo, no les causó impresión alguna y tampoco motivó en ellos ningún interés científico. Consideraron a esta práctica una vulgar cocina salvaje.

Un estudio de la Universidad Politécnica Salesiana (2010: 100-101), señala lo siguiente:

Existen pistas para pensar que tal práctica viene de los antiguos paltas, habitantes del sur andino del Ecuador de los cuales muy probablemente descienden los shuar. Existe iconografía arqueológica palta con la figura de la cabeza cortada con

⁴² Para Tylor (1994:142), en el imaginero de la mentalidad ecuatoriana, la figura del “jívaro” osciló entre dos polos opuestos: primero como aquellos salvajes que desafiaron todos los cánones de la civilización europea y por otra como una nación indomable y modelo individualista, machista y guerrero de amor hacia la libertad a ser emulado por la nación ecuatoriana. Con esta contradictoria imagen, se buscaba impresionar al público “culto” en Madrid y exaltar el orgullo e identidad nacional recién adquiridos.



los correspondientes labios sellados por tres hilos, tal cual la práctica shuar de coser los labios de la *tsantsa* al cabo de la tercera fiesta.

Las incursiones guerreras para reducir cabezas y convertirlas en *tsantsa* fueron realizadas por todos los pueblos “*jivaroanos*”, pero estas prácticas desaparecieron hacia mediados del siglo XX. Riol Gala (2015: 59) señala que los awajún mantienen en su tradición oral memoria de los sitios en las que libraron grandes guerras con los huambisa y los shuar.

...El legado de estos eventos también es transmitido de generación en generación en relatos que se refieren siempre a lugares exactos: donde los guerreros afilaron las lanzas, donde buscaron la visión, donde ocurrió la batalla, donde se realizó el ritual de reducción de la cabeza de los enemigos, la tsantsa, etc.; los lugares de las grandes batallas entre los awajún y los wampis, en la zona del río Yutupis entre el Santiago y el Cenepa, y en especial de la batalla conocida como wega amunigmau, “el exterminio de los antepasados”, cerca de la comunidad de Urakusa, o el cascajal que hay en frente de la comunidad de Tutino, en el río Cenepa, donde los guerreros awajún se pararon para celebrar la tsantsa, etc. En este territorio épico, la Cordillera del Cóndor juega un papel destacado por las numerosas guerras entre shuar y awajún que se han producido entre sus bosques...

Brown (1984: 30) menciona que las *tsantsas* fueron muy trascendentes en la vida ceremonial pasada de los Aguaruna, pero que en la actualidad ya no tienen ninguna importancia.

Harner (1994:231) aporta con los datos etnográficos más importantes respecto de la celebración de la *tsantsa* y señala que:

“...las presiones religiosas, rituales y sociales de la ocasión colaboran para hacer de ésta la más segura, más eufórica y más larga reunión social conocida por los jíbaros. No es de maravillarse, por eso que las fiestas de la tsantsa sean consideradas por los shuar como la cumbre de su vida social...”

Harner (1994:174-180/224-232) no se equivoca en señalar que la celebración de la *tsantsa* era el acontecimiento más relevante de los shuar, pues involucraba diversos momentos que duraban varios años y que requerían de una organización rigurosa, tales como:



- a) Organización de la expedición guerrera
- b) Incursión guerrera y decapitación
- c) Retorno de los guerreros y elaboración de la *tsantsa*
- d) Celebración de la *tsantsa*

El sentido de esta celebración era apropiarse y neutralizar la fuerza de sus enemigos, robándoles sus espíritus Arútam y anulando al espíritu negativo Mésak⁴³. De esta manera los guerreros adquirirían mayor poder y prestigio en el contexto de los grupos a los que se pertenecían.

La mitología shuar establece el origen y sentido de la celebración de la *tsantsa*, así como las pautas de comportamiento que se deben seguir durante la misma:

Panki poseía la vida de Arútam y Ayumpum reveló a los shuar de la tierra, que podían apropiarse de esa vida, por medio de la celebración de la *tsantsa*. El mismo les enseñó como celebrar la *tsantsa*, recomendándoles el cumplimiento escrupuloso de los ayunos, de los ritos y de las plegarias Wáimianch, ujáj y otros ánent⁴⁴.

En función de los dictámenes míticos, el obtener el poder de los espíritus Arútam constituía un aspecto trascendental en la sociedad shuar. Guerreros y shamanes (uwishin) debían adquirirlos a través de largos y sacrificados rituales que incluían la ingestión de bebidas preparadas con enteógenos⁴⁵, y que la mayoría de veces culminaban en baños en las cascadas sagradas, ubicadas en los vértices de las selvas altas de su territorio. De esta manera solo quienes se habían investido del poder de Arútam, podían participar en una expedición guerrera.

⁴³ Para Harner (1994: 163-164), existen tres almas o espíritus que una persona shuar puede tener: Nekas wakani, alma que nace con la persona y la poseen todos los shuar; arútam wakani, es un espíritu que hay que adquirirlo, las personas no nacen con él; Mésak, espíritu vengativo que nace el momento en que una persona que ha adquirido un espíritu arútam es asesinada

⁴⁴ Mito recogido por Pellizaro (1990:179)

⁴⁵ Los shuar utilizan varias especies de maikiuwa (datura) y natem (banisteriopsis).



Información testimonial⁴⁶ da cuenta de que fueron sus vecinos achuar, pertenecientes a la misma familia lingüística cultural, sus principales adversarios con quienes tuvieron extensas guerras y correrías por la selva.

...antes de que se llegue la colonización, el shuar con el achuar eran como decir entre indígenas como enemigos, en donde el shuar amenazaba al indígena achuar, sea por las razones de shamanismo o hechicería que se dice, entonces se mataban y viajaban por lo menos para llegar en achuar viajaban por meses para poder llegar donde el enemigo que era achuar...

Según Harner (1994:220-224) para que una expedición guerrera pudiera organizarse, se requería de la decisión y voluntad de dos personajes importantes con vasta experiencia en incursiones guerreras anteriores: el kakáram o líder guerrero y el wea o maestro de ceremonias. El primero debía encargarse de ubicar con exactitud la casa del enemigo a atacar, reclutar a los guerreros, establecer la ruta del ataque y de la huida y el segundo debía conducir la ceremonia en una casa nueva, construida por los guerreros y destinada en forma exclusiva para la primera gran celebración de la *tsantsa* que tenía lugar al regreso victorioso de los guerreros.

El siguiente testimonio⁴⁷ esboza la característica del líder guerrero o kakáram:

...el que encabezaba esa guerra era el que tenía mejor sueño⁴⁸ de haber preparado las fuerzas y haber recibido la fuerza del Arútam, ese era el hombre que tenía que ser el primero para poder matar...el que ha soñado ya tenía como una presa segura para poder matar...

Desde que iniciaban las expediciones guerreras, hasta el retorno de los guerreros con sus trofeos de guerra (cabezas decapitadas y reducidas) y durante la primera gran celebración de la *tsantsa*, las mujeres de los guerreros se reunían a

⁴⁶ Entrevista a Antonio Teijin del centro shuar Musap, 31-08-2016.

⁴⁷ Entrevista a Antonio Teijin del centro shuar Musap, 31-08-2016.

⁴⁸ En este contexto el “mejor sueño” para un shuar es haber logrado tocar a un Arútam. En las visiones provocadas por enteógenos, los arútam pueden aparecerse en forma de jaguares o anacondas amenazantes, por lo que se requiere de mucho valor para tocarlos y de esta forma adquirirlos.



cantar los ujáj, cantos de guerra cuyo uso era exclusivamente ritual pues ocurría solamente en estos contextos. Quien dirigía estos cantos era una mujer adulta denominada ujaja.

En este sentido Tylor (1989:9) conceptualiza a los ujáj como “cantos rituales de guerra, cantados por mujeres mientras los hombres se hallan en una expedición guerrera, y que están destinados para protegerse de agresores sobrenaturales”.

Sin embargo; información testimonial oral da cuenta que los ujáj se cantaban también durante las tres celebraciones de la *tsantsa*.

La ujaja debía conocer todos los cantos ujáj y el orden en que debían ser cantados. Estos cantos se coreaban todas las tardes y noches, mientras los guerreros se encontraban en la expedición y más adelante durante tres celebraciones intercaladas de la *tsantsa* que tenían como finalidad obtener una *tsantsa* completamente terminada⁴⁹.

Un análisis del uso y funcionalidad de los cantos ujáj permite comprender de mejor manera los preceptos míticos y conductuales que se debían seguir, así como también su profunda significación en la sociedad shuar.

Para Merriam (2001:277) los conceptos de uso y función en etnomusicología son complementarios, pero tienen diferente significado. Al respecto señala:

Así pues, la palabra uso se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música; función hace referencia a las razones de este uso y, particularmente, a los propósitos más amplios a los que sirve.

⁴⁹ Al respecto Harner (1994:229) señala: “Cuando han sido celebradas las tres fiestas, las espigas de chonta y la cuerda de fibra de palmera se quitan de la boca de la *tsantsa* y se sustituyen por largos cordeles blancos de algodón”.



El mismo autor (Ibid: 289-295) propone una clasificación con diez tipos de funciones, cuyo resumen se presenta a continuación:

La función del goce estético: involucra la estética tanto desde el punto de vista del creador como del punto de vista del oyente.

La función de entretenimiento: Presente en muchas culturas.

La función de comunicación: la música siempre comunica algo, pero no se trata de un lenguaje universal y solo es comprendido por la cultura a la que pertenece.

La función de respuesta física: la música provoca y canaliza el comportamiento de las multitudes.

La función de refuerzo de la conformidad a las normas sociales: Las canciones de control social juegan un papel importante en varias culturas, ya sea como advertencia, como establecimiento indirecto de lo que se considera un comportamiento correcto.

La función de refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos: Al cantar canciones con preceptos religiosos se reafirman los sistemas religiosos. Las instituciones sociales se reafirman mediante canciones que resaltan lo que es adecuado y lo que no.

La función de contribución a la continuidad y estabilidad de la cultura: la música es una actividad en la que se sintetiza la expresión de valores. Ayuda a la continuidad como mecanismo de transmisión de la historia, mitos y leyendas de un pueblo.

La función de contribución a la integración de la sociedad: la música tiene una función integradora al proporcionar un núcleo de solidaridad alrededor del cual se congregan los miembros de una sociedad.



Siguiendo a Merriam, se puede considerar que los *ujáj* tuvieron un uso exclusivamente ritual, vinculado al contexto de celebración de la *tsantsa*. Se cantaban entre varias mujeres cuando los guerreros se encontraban en su expedición punitiva, y posteriormente cuando se celebraban las tres fiestas intercaladas de la *tsantsa*.

Los objetivos que perseguían estos rituales eran obtener una *tsantsa* acabada, lograr la apropiación del espíritu *Arútam* y neutralizarla al espíritu vengativo *emésak*.

La funcionalidad de los cantos *ujáj* estaba en directa relación con:

1. La protección de los guerreros
2. El éxito de la expedición guerrera
3. La prudencia de los guerreros
4. El ánimo y la resistencia para las danzas en ronda
5. La manipulación adecuada de la *tsansta*

Sus letras metafóricas tienen un fuerte contenido simbólico y en algunos casos hacen referencia a animales, plantas, espíritus, algunos de ellos fueron seres humanos en tiempos míticos y en el contexto mitológico cumplen roles, establecen y recuerdan el cumplimiento estricto de ciertas normas que deben observarse en el ritual. En este sentido los *ujáj* son también plegarias y no se alejan de la estética del encantamiento *shuar* que constituye el eje central de toda su música.

A través de la revisión de las letras de siete cantos *ujáj*⁵⁰, es posible hacer un análisis más prolijo de la relación metafórica que permite descifrar la funcionalidad que estos cantos tuvieron durante el largo ritual de la celebración de la *tsantsa*. De

⁵⁰ La transcripción interlineal fue realizada por Raquel Uncuch Saant.



esta manera y con relación a las conceptualizadas desarrolladas por Merriam, se puede mencionar que los cantos ujáj cumplían con las siguientes funciones⁵¹:

La función de comunicación: Evidentemente los cantos ujáj comunicaban las conductas rituales que tenían que cumplir todos los involucrados en el ritual. Las letras de la canciones solamente pueden ser entendidas por aquellos que comprenden la lengua shuar chicham, pero además estas letras tienen un carácter metafórico y para entenderlas hay que conocer la mitología, sus personajes míticos y sus relaciones con la flora y fauna de la selva.

Nombre del ujáj: Wampi

Wampi pirma anentajai, winia aishrunaka wampi pirma anentajai.

Le canto esta plegaria a mi esposo para que se convierta en hombre prudente como el pez wampi y de esa manera, no se deje convencer por los espíritus malignos.

Comentario: Wampi es un pez. En tiempos míticos fue persona y evitó ser convertido en *tsantsa*. De ahí que se lo evoca para investir a los guerreros de su sabiduría y prudencia, ya que los guerreros son susceptibles de ser convertidos en *tsantsas* por sus enemigos.

La función de refuerzo de la conformidad a las normas sociales: Los cantos ujáj advertían el comportamiento correcto y el incorrecto. El comportamiento correcto es el que se encuentra explícito e implícito en los relatos míticos y que deben ser observados por todos los shuar en varios aspectos de su vida social. Los cantos ujáj cumplían con esta función en lo concerniente al ritual de la *tsantsa*. Por ejemplo,

⁵¹ No obstante, vale advertir que las letras de los cantos ujáj pueden relacionarse no solamente con una de las funciones que ha conceptualizado Merriam, sino con varias. Una funcionalidad más directa y descrita por los shuar que participaron en la investigación del proyecto sobre patrimonio sonoro shuar en el año 2011, relacionada con 20 cantos ujáj, se presenta en una tabla al final de este acápite.



ya en sí mismos los cantos ujáj constan con vocablos finales (auu) que deben ser vocalizados correctamente, en función de los preceptos míticos.

Nombre del ujáj: Pepeyash Utsuamu (la *tsantsa* es alzada)

Pepeyashinia útsutkini, auu, auu, au, auu, pepeyashinia útsutkinni aa uu, aa, aaau; pepeyashinia útsutkinni aa uu, aa, aa, uu.

Toma la *tsantsa* y alza muy alto, toma la *tsantsa* y lo toma a la *tsantsa* y lo alza.

Comentario: Durante la celebración de la *tsantsa*, el guerrero principal que decapitó al enemigo debe entrar a la casa del wea alzando la *tsantsa* y profiriendo un grito ritual, este acto se denomina wáitama. Según la mitología shuar (Pellizaro: 1990: 183) “el Tsánkram Washi no quiso gritar el Wáitama y ante la insistencia del wea intentó gritar au au pero le salió wau wau y se convirtió en un mono homónimo, que hasta el día de hoy anda mudo y perezoso, para que todos recuerden que se deben cantar todas las plegarias rituales”. Este mito también revela el origen de la terminación de los versos de los cantos ujáj con los vocablos “auu” “auu”.

La función de refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos: Los cantos ujáj, al ser cantos rituales relacionados con la más importante celebración que mantuvieron los shuar en épocas anteriores, y al haber sido cantados en dichos contextos rituales, buscaban reafirmar las instituciones sociales y ritos religiosos. Cada canto tenía un sentido y finalidad dentro del ritual, algunos de ellos colocaban en la memoria las normas y conductas de los shuar desde su nacimiento. Así por ejemplo el tener buenos sueños o visiones provocadas por enteógenos era un aspecto clave que todos los shuar debían mantener durante su vida⁵².

⁵² Al respecto Harner (1994:163-164) señala “...después de pocos días del nacimiento, al bebé se le da una droga alucinógena para ayudarlo a entrar en el mundo “real” ... si un niño mayor se porta mal, sus padres pueden administrarle otro alucinógeno más fuerte para facilitarle la visión de que la “realidad” en la cual ellos fundan su conocimiento y autoridad, verdaderamente existe...”



Nombre del ujáj: Utsuamu

Karakma nawantrinia shimpiankashminia, untsukamaya auu, auu,auuu,uu.

Porque, es hijo de una mujer que tiene visiones es muy fuerte, auu, auu,auuu,uu.

Comentario: Este ujáj se cantaba con el propósito de animar a las mujeres, a fin de que no se cansen durante las rondas de celebración, que se llevaban a cabo todas las tardes hasta el amanecer durante varios días. En la mitología shuar se considera a las rondas waimianch como las plegarias para adquirir fuerza⁵³, de ahí su invocación. Pero a la vez relaciona las buenas visiones con la fuerza del guerrero.

Nombre del ujáj: Tsantsa temashiamu (la tsantsa es peinada)

Temamashi juru, juruta shainia, shainia temashikinia aa uuu,

Con una peinilla en la mano, está peinando a la tsantsa aa uuu,

Comentario: Ya se ha señalado que uno de los objetivos que perseguía la celebración de la *tsantsa*, era neutralizar al espíritu negativo Mésak, a fin de que no pudiera escaparse de la *tsantsa* y causar daño. Por lo tanto, había varias acciones para controlar a este espíritu, una de ellas era peinar a la *tsantsa*.

La función de contribución a la continuidad y estabilidad de la cultura:

Sin duda alguna, a través de los cantos ujáj se mantenían vigentes los preceptos míticos, pues en muchos casos cantar los ujáj constituían una reiteración de actos realizados en tiempos míticos. Los rituales donde se cantaban los ujáj, se convertían en el momento propicio para refrescar estos conocimientos y posibilitar la permanencia de esta práctica cultural a través del tiempo.

⁵³ Mito recogido por Pellizaro (1990:182)



Nombre del ujáj: Kintia Panki (Anaconda)

Umaru jeenikiani kintia panki tepeaya nuyatu tepawa, auu, aaau, auuuu.

La casa de mi hermana, está protegido por la anaconda, que brilla por todos los horizontes, auu, aaau, auuuu.

Comentario: Panki es la anaconda. En tiempos míticos panki poseía la vida de Arútam y era jefe de todos los animales acuáticos. Los shuar lograron matar a panki, hacerle *tsantsa* y apropiarse de Arútam. Se invoca a panki para protegerse con su poder.

La función de contribución a la integración de la sociedad: Evidentemente que los cantos ujáj contribuyeron a mantener integrados los núcleos societales, que se articulaban alrededor de los líderes guerreros. Como ya se señaló, la celebración de la *tsantsa* fue el ritual más importante de la antigua sociedad shuar. Los ujáj permitían esta integración, porque albergaban valores emanados por los seres míticos y que debían ser cuidadosamente observados. Las largas rondas de danzas mientras los ujáj se cantaban y en la que participaban todos los grupos familiares de una vecindad por varios días seguidos, constituyen la base de esta integración⁵⁴. Además vale mencionar que la mayoría de participantes, a excepción de quienes tenían que cumplir con ayunos rigurosos e ingestión de enteógenos, compartían comida y bebida y dormían en los mismos espacios mientras duraba la celebración, aspecto que conllevaba una mayor integración⁵⁵.

⁵⁴ Al respecto Harner (1994:228) señala que los invitados a la fiesta de la *tsantsa* son de 125 a 150 personas y vienen de las casas cercanas.

⁵⁵ Harner (1994:230-231) entrega elementos para comprender mejor este proceso de integración al señalar que: "Los aspectos sobrenaturales y rituales de la celebración contribuyen a la solidaridad, prohibiendo peleas entre hombres que se han emborrachado...se cree que el alma vengativa (mésak) del hombre asesinado podría aprovecharse de cualquier interrupción del ritual legal, escapándose de la *tsantsa* para hacer que una pelea empezada culmine en su muerte"



Nombre del ujáj: Unup

Unupikiutuwa unuisawaitia enke, enkeniakuya tsawantamaratai.

Unup me enseña a bailar el ujáj por eso tomados de la mano amanecemos.

Comentario: Unup, es el mono perezoso, en tiempos míticos era persona.

Según Harner (1994: 179), debido a que vive mucho tiempo se cree que debió haber adquirido espíritus Arútam, pero también se cree que por moverse lentamente, perdió estos espíritus y por lo tanto se le puede matar para convertirlo en *tsantsa*. De igual forma, al haber tenido espíritus Arútam puede formar *mésak*. Por eso los shuar usaron su cabeza para reducirla a *tsantsa* y mantuvieron festividades similares a aquellas que se celebraban con *tsantsas* humanas. En la mitología shuar también se muestra a Unup como un viejito shuar, que hace de Wea durante la celebración de la *tsantsa*⁵⁶, de ahí su invocación para bailar los ujáj a través de danzas circulares y cogidos de la mano hasta el amanecer.

Nombre del ujáj: Masuink

Kairuku masuinkiakutu, winia kairujainkiayi enke enkeniakua, tsawantamaratai, aya turutakui.

Con mi hermana Masuink nos enseña a bailar tomados de la mano hasta el amanecer,

Comentario: Masuink, en tiempos míticos fue mujer de Unup, a quien intentó sostener sin éxito, cuando éste que oficiaba de wea, se estaba cayendo mareado por el zumo de tabaco. Unup se agarró de un palo convirtiéndose en mono perezoso⁵⁷. Los shuar consideran tanto a Unup cuanto a Masuink personajes míticos que

⁵⁶ Mito recogido por Pellizaro (1990:180)

⁵⁷ Mito recogido por Pellizaro (1990:184-185)



enseñaron las rondas de danzas con cantos ujáj en las celebraciones de la *tsantsa*, de ahí su invocación en estas fiestas.



Funcionalidad de los cantos ujáj

Género musical	Título de la canción	Funcionalidad
Ujáj	Masuik (Esposa de Unup)	Recordar las rondas de danzas.
Ujáj	Uchi Ayump (Pequeño poderoso)	Otorgar ánimo y resistencia a los jóvenes para que puedan resistir las rondas de danzas que duran varios días.
Ujáj	Utsuamu	Otorgar ánimo a las mujeres para que no se cansen durante las rondas de danzas.
Ujáj	Chimp (Perico)	Estar atentos para el inicio de las rondas de danzas.
Ujáj	Wampi (Pez Wampi)	Otorgar sabiduría y prudencia a los guerreros.
Ujáj	Tius (Atardecer)	Otorgar protección a los guerreros y evitar su captura por el enemigo.
Ujáj	Skauk ujajmamu (Collar precioso)	Alejar a los malos espíritus de los seres queridos.
Ujáj	Panki (Anaconda)	Otorgar protección a los guerreros y alejar los malos espíritus.
Ujáj	Unup (Mono perezoso)	Evitar la maldición de Unup.
Ujáj	Enkeniamu (De las manos)	Recordar las rondas alrededor del poste central de la casa denominado pau
Ujáj	Wajakí enkeniamu (Se toman de las manos)	Obtener vigor para resistir toda la celebración
Ujáj	Tsantsa inímmia (Llegada de la <i>tsantsa</i>)	Encantamiento de la <i>tsantsa</i> y neutralización del espíritu negativo <i>mésak</i> .



Ujáj	Pepeyash Utsuamu (La <i>tsantsa</i> es alzada)	Encantamiento de la <i>tsantsa</i> y neutralización del espíritu negativo <i>mésak</i> .
Ujáj	Tsantsa temashiamu (La <i>tsantsa</i> es peinada)	Encantamiento de la <i>tsantsa</i> y neutralización del espíritu negativo <i>mésak</i> .
Ujáj	Chimpi (Asiento especial)	Encantamiento de la <i>tsantsa</i> y neutralización del espíritu negativo <i>mésak</i> .
Ujáj	Tsantsa aépma (La <i>tsantsa</i> se pone en el suelo)	Encantamiento de la <i>tsantsa</i> y neutralización del espíritu negativo <i>mésak</i> .
Ujáj	Tsantsa nijiamu (La <i>tsantsa</i> se lava)	Alejar los malos espíritus
Ujáj	<i>Tsantsa</i> takuamu (La <i>tsantsa</i> es alzada)	Encantamiento de la <i>tsantsa</i> y neutralización del espíritu negativo <i>mésak</i> .
Ujáj	<i>Tsantsa</i> Painma (La <i>tsantsa</i> es cocida)	Manipulación adecuada de la <i>tsantsa</i>
	<i>Tsantsa</i> itiamu (La entrada de la <i>tsantsa</i>)	Manipulación adecuada de la <i>tsantsa</i>

Tabla 4. Funcionalidad de los cantos ujáj, elaborada por Juan Carlos Franco.

4.1 Los cantos ujáj en el ritual de la “*Tsantsa*”

Considerando y recapitulando lo ya mencionado sobre los momentos en que los cantos de la *tsantsa* eran cantados por las mujeres, Salivas (2010:277) distingue dos tipos de ujáj:

Los cantados durante una redada en la ausencia de los hombres, y los cantados durante las fiestas de la tsantsa, que suceden al regreso de estas expediciones, en presencia de la cabeza reducida del enemigo. Esta distinción es pertinente para el significado de los ujáj en el primer caso, las mujeres <<advierten>> (es el sentido de la palabra ujáj) a los hombres de peligros, tejen un halo mágico para ayudar a sus hombres...en el otro caso, las mujeres enseñan a la tsantsa las



reglas sociales locales...en los dos casos el ujáj también apunta a evitar otro peligro más sutil...el emesak, espectro de venganza que surge de un enemigo asesinado y viene a molestar a su asesino y a los familiares...

Para Salivas (2010:277) todos los cantos ujáj proceden de una forma que permanece invariable, se trata de un canon múltiple o de un canon heterogéneo. Analizando varios cantos ujáj, este autor llega a las siguientes conclusiones:

Coros femeninos heterofónicos producida por una técnica de tejido de sonidos superpuestos, en donde los pocos ataques sincrónicos crean un efecto de eco, estos aspectos producen la impresión de olas sonoras rápidas, todo lo cual contribuye a una heterogeneidad sonora. Se trata de un proceso heterofónico, con un canon largo y flexible, sin silencio alguno, que ocupa todo el espacio sonoro. Esta construcción sonora a pesar de que está creada por pocos sonidos, implica que jamás se escuche lo mismo.

En otro ejemplo analizado por Salivas, ya con la intervención de los guerreros que han retornado con la *tsantsa*, los hombres intervienen durante los cantos ujáj con las siguientes técnicas:

- Gritos (uuu y wataca)
- Hablado-gritado (jeste)
- Ruido de trueno (huche)

El resultado de esto son dos conjuntos heterofónicos superpuestos: los ujáj en desarrollo continuo de las mujeres y las voces de los hombres cortando el espacio, intermitentes y alternantes. No obstante hay un elemento importante para anotar. A diferencia de los ujáj donde solamente intervienen las mujeres, en este caso, las mujeres no vibran sus sonidos, lo cual permite escuchar con mayor claridad a los dos conjuntos heterofónicos.



Existe una voluntad expresa de evitar la sincronía y la sintonía, música heterofónica que se contrapone a la polifónica.

El haber expuesto con bastante detalle el análisis que hace Salivas sobre la forma musical de los ujáj, es sobremanera importante, en la medida en que estos cantos fueron grabados por Harner durante el rito de la *tsantsa* y el análisis detallado de su forma musical revela una forma con predominancia heterofónica.

En el siguiente capítulo se realizará un análisis de las alturas tonales medidas en cents del motivo principal de un ujáj, así como análisis de la interválica, notas usadas y variaciones fraseológicas.

Vale advertir que dichos cantos no fueron grabados en el contexto del ritual de la *tsantsa*, sino luego de que el rito empezó a declinar hasta llegar su extinción total. Fueron grabados por el sacerdote salesiano Siro Pellizaro a varias personas shuar que los aprendieron de sus antepasados y que los conservaban en su memoria.

De igual manera es importante señalar que a través del análisis de las letras de varios cantos ujáj grabados por Pellizaro se logró descifrar su rica funcionalidad y los preceptos míticos subyacentes, que confluyeron en los extintos rituales de la *tsantsa*.

Vale mencionar también que para el tipo de análisis que se va a realizar en el siguiente capítulo, es preferible disponer de cantos grabados por solistas y no por coros, ya que sería muy difícil extraer las líneas melódicas cantadas individualmente para definir alturas tonales en cents, interválica, notas usadas, variaciones fraseológicas y el ámbito.



Con esto, el análisis musicológico del siguiente capítulo busca refutar la tesis sostenida por varios autores⁵⁸ en el sentido de que la música shuar está compuesta por tres sonidos (trifonía) o cuatro sonidos (tetrafonía).

También ayudará a comprender de mejor manera el temperamento de la música shuar y su rica variación motívica que se encuentra en directa relación con la experiencia individual de cada intérprete.

Estos aspectos contribuyen a un mejor entendimiento del sistema de pensamiento musical de los shuar, a través de análisis que nunca antes fueron realizados.

⁵⁸ Segundo Luis Moreno (1996); Inés Muriel (1981); Emanuela Napolitano (1988); William Belzner (1985).



CAPÍTULO 5 ANÁLISIS

5 Análisis musicológico de cuatro cantos ujáj

En el presente capítulo se presentan los resultados del análisis musicológico en lo relacionado a análisis de las alturas tonales en cents⁵⁹, la interválica, la forma y variaciones fraseológicas, las notas usadas y el ámbito. Para el efecto y como ya se mencionó en la introducción y en el primer capítulo, las transcripciones a la notación occidental de estos cantos fueron realizadas por el investigador César Santos y forman parte de las grabaciones realizadas por Siro Pellizaro entre los años 1955 y 1989 en varios puntos del territorio shuar.

El nombre de estos cantos y su funcionalidad fueron validados a través de una entrevista realizada al Sr Alfonso Tsanimp del centro shuar Santa Isabel. Estos cantos son los siguientes:

Panki: Significa anaconda en el idioma shuar chicham. Este ujáj se cantaba para dar protección a todos los familiares. Los shuar consideran a la anaconda una manifestación de Arútam, su principal personaje mítico, por lo tanto acceder a la protección de panki significa estar a salvo de espíritus negativos.

Wampi: Pez que en tiempos míticos evitó ser convertido en *tsantsa*. Este ujáj cantaban las mujeres para solicitar prudencia y sabiduría a los guerreros.

Tsantsa itiamu: (La entrada de la *tsantsa*): Ujáj que se cantaba cuando los guerreros traían la *tsantsa* fresca sin procesar. A partir de aquí iniciaba el proceso de disección.

⁵⁹ Los conceptos de altura tonal y cent se encuentran explicados en el presente capítulo.



Tsantsa temashiamu: (La tsantsa es peinada). Ujáj que se cantaba cuando el guerrero principal tomaba la *tsantsa* y con una peinilla nueva, peinaba su larga cabellera.

5.1 Análisis de las alturas tonales en cents y análisis de la interválica

Para Pierce (1985: 36) la altura es una cualidad definida de los tonos musicales que permite diferenciar si un sonido es más agudo que otro y fue percibida antes de que se entendiera su fundamento físico. Respecto de la periodicidad de los sonidos musicales señala:

En sonidos musicales periódicos producidos por la voz humana, las cuerdas, instrumentos de viento, el órgano, la altura está relacionada con la periodicidad o frecuencia con la que se repite la onda de sonido.

Así la altura tonal que percibimos de un sonido musical periódico está directamente relacionada a su frecuencia, mientras mayor es la frecuencia de un sonido, más aguda será la altura tonal y viceversa (Colomer (s/f) s.p.).

Colomer (s/f), plantea que:

“... Aunque la altura tonal de una nota tiene un valor musical por sí misma, lo cierto es que los elementos que definen las escalas y los acordes musicales no son las alturas absolutas de los sonidos, sino los intervalos que se producen entre ellas, y el intervalo no está relacionado con la diferencia aritmética de las frecuencias sino con su razón numérica. De esta manera cada intervalo poseerá su propio cociente matemático...”

Ahora bien, históricamente las diversas culturas en el mundo han usado diferentes sistemas de temperamento y afinación, considerar a unos superiores a otros es equivocado, pues cada sistema depende de los gustos estéticos de cada cultura y de otros factores culturales. En muchos casos su desarrollo, estancamiento o cambios, dependen de condiciones de distinta índole (históricas, sociales, políticas,



entre otras). Por tanto lo único válido es señalar que a estos sistemas les es común únicamente su diferencia (Rodríguez: s/f: 2-3).

Con relación a la música occidental y durante el periodo barroco, se usaron distintos tipos de afinaciones. Al respecto el musicólogo Thurston Dart: 2002: 75 señala:

“Hasta mediados del siglo XVIII, el noventa y nueve por ciento de los instrumentos de teclado estaban afinados en el sistema mesotónico. En los sistemas mesotónicos de afinación más corrientes, ocho intervalos de tercera mayor (Do-mi, mi sol#, Sib-RE, Re-Fa#, fa-la, la-do#, mib-sol, sol, si) estaban exactamente afinados y por lo tanto un gran número de acordes muy usados eran mucho más agradables al oído que cuando están afinados en el sistema “temperado” o temperamento igual”

En la música occidental, la afinación con temperamento igual solamente será posible a partir de los últimos años del siglo XIX (Rodríguez: s/f: 6). Este sistema se basa en el semitono temperado, mismo que es igual a la doceava parte de la escala y cuya medición se realiza en cents. En acústica musical, el cent es la menor unidad usual que se emplea para medir intervalos musicales. Equivale a una centésima de semitono temperado (Quintanilla: 2010: sp).

Debido a que el cent se define a partir del sistema temperado, los intervalos de este sistema tienen un número de cents que siempre es múltiplo de 100. El cent se utiliza como unidad de medida para cuantificar intervalos, y también para comparar intervalos semejantes en distintos sistemas de afinación (Quintanilla: 2010: sp).

Para Myers (2001:20), la introducción del concepto del cent la realizó en 1985 el físico y fonólogo inglés Alexander J. Ellis, esto permitió un estudio más objetivo de las escalas no occidentales.



Gracias a la medición en cents, se puede establecer con mayor precisión distintos tipos de afinaciones y descifrar sistemas de temperamento disímiles al sistema de temperamento igual.

Sin embargo, para lograr esto, en primer lugar se debe medir en hertzios las alturas de las notas fundamentales de una melodía y luego sacar su conversión a cents. El Hertz, Hertzio, Hercio o Hz es una unidad física usada para medir la frecuencia de ondas sonoras, se trata de una medición de carácter vertical de un sonido determinado, mientras que el cent es la menor unidad usual que se emplea para medir intervalos musicales, por lo que representa una medida de carácter horizontal.

En otras palabras las alturas tonales y las relaciones interválicas de una determinada melodía, solamente se pueden conseguir a través del procedimiento señalado, aspecto que reviste gran complejidad en la medida que hay que ubicar en primer lugar cada uno de los sonidos fundamentales de una melodía y medirlos en Hz, para luego proceder a su conversión en cents, a través de la relación en HZ entre dos notas contiguas o adyacentes.

Este procedimiento se ajusta a lo señalado en la metodología de investigación con el uso de software especializado desarrollado por el Instituto sobre Acústica y Música de Francia IRCAM.

De esta forma se ha procedido a realizar el análisis de las alturas tonales en cents del tema principal del canto ujáj denominado panki. Al respecto, en primer lugar se presenta el gráfico del fragmento a analizar, que contiene la transcripción a notación occidental con su correspondiente representación gráfica, extraída del programa Audiosculpt, para seguidamente exponer una tabla que muestra los

resultados del análisis, así como una imagen que presenta estos resultados del fragmento melódico indicado transcrito a notación occidental y medido en cents. Finalmente se expone la interpretación del análisis.

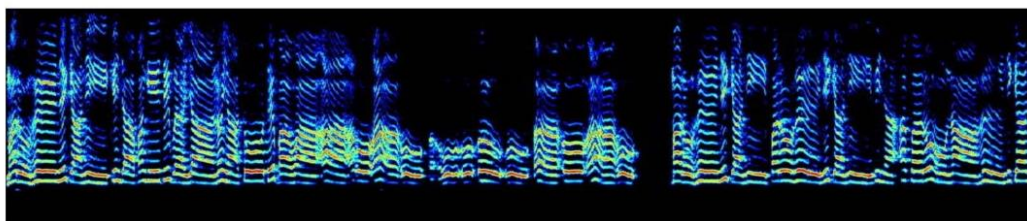


Imagen 19. Fragmento melódico ujáj panki y representación gráfica (sonograma) correspondiente. Elaboración: Juan Carlos Franco.

Con la finalidad de obtener una lectura adecuada de la tabla, se debe explicar el contenido de cada una de las columnas. En la primera, se muestra en orden de aparición las notas musicales del fragmento transcrito, no obstante; vale mencionar que no se consideran apoyaturas, vibratos, glissandos, ni ningún otro efecto musical, además cuando la misma nota se repite secuencialmente solo se considera el valor de la primera nota ya que representa el mismo valor de la siguiente.

En la segunda columna encontramos la medición en Hz de la mencionada nota. La tercera columna especifica la nota y su altura en correspondencia con el sistema de temperamento igual. La cuarta columna muestra la diferencia en cents de la referida nota con la siguiente.

La quinta columna muestra el tipo de intervalo en cents que sacamos relacionando las dos notas señaladas. La sexta columna muestra el valor en cents que corresponde al intervalo entre las dos notas, de acuerdo al sistema de temperamento igual.



Finalmente en la última columna presenta la diferencia exacta en cents entre el intervalo real y el intervalo del sistema de temperamento igual.



UJÁJ PANKI: ANÁLISIS DE UN FRAGMENTO MELÓDICO						
Columna 1	Columna 2	Columna 3	Columna 4	Columna 5	Columna 6	Columna 7
NÚMERO DE NOTA	FRECUENCIA EN HZ	NOTA QUE REPRESENTA	DIFERENCIA EN CENTS CON LA SIGUIENTE NOTA	TIPO DE INTERVALO EN CENTS CON RELACIÓN A LA SIGUIENTE NOTA	INTERVALO NORMAL EN CENTS EN EL SISTEMA TEMPERADO OCCIDENTAL	COMENTARIOS
1	449.96	A4	390.59 (Cent 1-2)	390.59	Tercera mayor= 400	Intervalo menor en 9.41 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
2	359.08	F4	382.07 (Cent 2-3)	-382.07	Tercera mayor= 400	Intervalo menor en 17.93 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
3	447.75	A4	312.77 (Cent 3-4)	-312.77	Tercera menor=300	Intervalo mayor en 12.77 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
4	536.41	C5	437.15 (Cent 4-5)	437.15	Tercera mayor= 400	Intervalo mayor en 37.15 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual



5	416.71	G#4	290.05 (Cent 5-6)	290.05	Tercera menor=300	Intervalo menor en 9.95 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
6	352.43	F4	414.43 (Cent 7-8)	-414.43	Tercera mayor= 400	Intervalo mayor en 14.43 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
7	447.75	A4	89.747 (Cent 8-9)	89.747	Segunda menor=100	Intervalo menor en 10.26 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
8	425.13	G#4	96.539 (Cent 9-10)	-96.539	Segunda menor=100	Intervalo menor en 3.47 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
10	449.51	A4	269.84 (Cent 10-11)	-269.84	Tercera menor=300	Intervalo menor en 30.16 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
11	525.33	C5	485.95 (Cent 11-12)	485.95	Cuarta justa=500	Intervalo menor en 14.05 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual



12	396.76	G4	205.12 (Cent 12-13)	205.12	Segunda mayor=200	Intervalo mayor en 5.12 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
13	352.43	F4	422.95 (Cent 13-14)	-422.95	Tercera mayor= 400	Intervalo mayor en 22.95 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
14	449.96	A4	132.90 (Cent 14-15)	132.90	Segunda menor=100	Intervalo mayor en 32.90 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
15	416.71	G#4	63.307 (Cent 15-16)	-63.307	Segunda menor=100	Intervalo menor en 36.7 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
16	432.23	A4	54.108 (Cent 16-17)	54.108	Segunda menor=100	Intervalo menor en 45.9 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
17	418.93	G#4	80.541 (Cent 17-18)	80.541	Segunda menor=100	Intervalo menor en 19.46 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual



18	438.88	A4	266.88 (Cent 18-19)	266.88	Tercera menor=300	Intervalo menor en 33.12 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
19	512.03	C5	500.54 (Cent 19-20)	500.54	Cuarta justa=500	Intervalo mayor en 0.54 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
20	383.47	G4	190.21 (Cent 20-21)	190.21	Segunda mayor=200	Intervalo menor en 9.79 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
21	343.57	F4	467.96 (Cent 21-22)	467.96	Tercera mayor= 400	Intervalo mayor en 67.96 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
22	449.96	A4	467.03 (Cent 22-23)	467.03	Tercera mayor= 400	Intervalo mayor en 67.03 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
23	343.57	F4	406.30 (Cent 23-24)	406.30	Tercera mayor= 400	Intervalo mayor en 6.30 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual



24	434.45	A4	357.80 (Cent 24-25)	357.80	Tercera menor=300	Intervalo mayor en 57.80 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
25	534.19	C5	563.94 (Cent 25-26)	563.94	Cuarta justa=500	Intervalo mayor en 63.94 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
26	385.68	G4	166.97 (Cent 26-27)	166.97	Segunda mayor=200	Intervalo menor en 33.03 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
27	350.22	F4	520.10 (Cent 27-28)	520.10	Cuarta justa=500	Intervalo mayor en 20.10 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
28	259.34	C4	520.10 (Cent 28-29)	520.10	Cuarta justa=500	Intervalo mayor en 20.10 cents comparado con el sistema occidental de temperamento igual
29	350.22	F4				

Tabla 5. Análisis de alturas tonales en cents (fragmento melódico), elaborada por Juan Carlos Franco.

FRAGMENTO MELÓDICO DEL UJÁJ PANKI MEDIDO EN CENTS

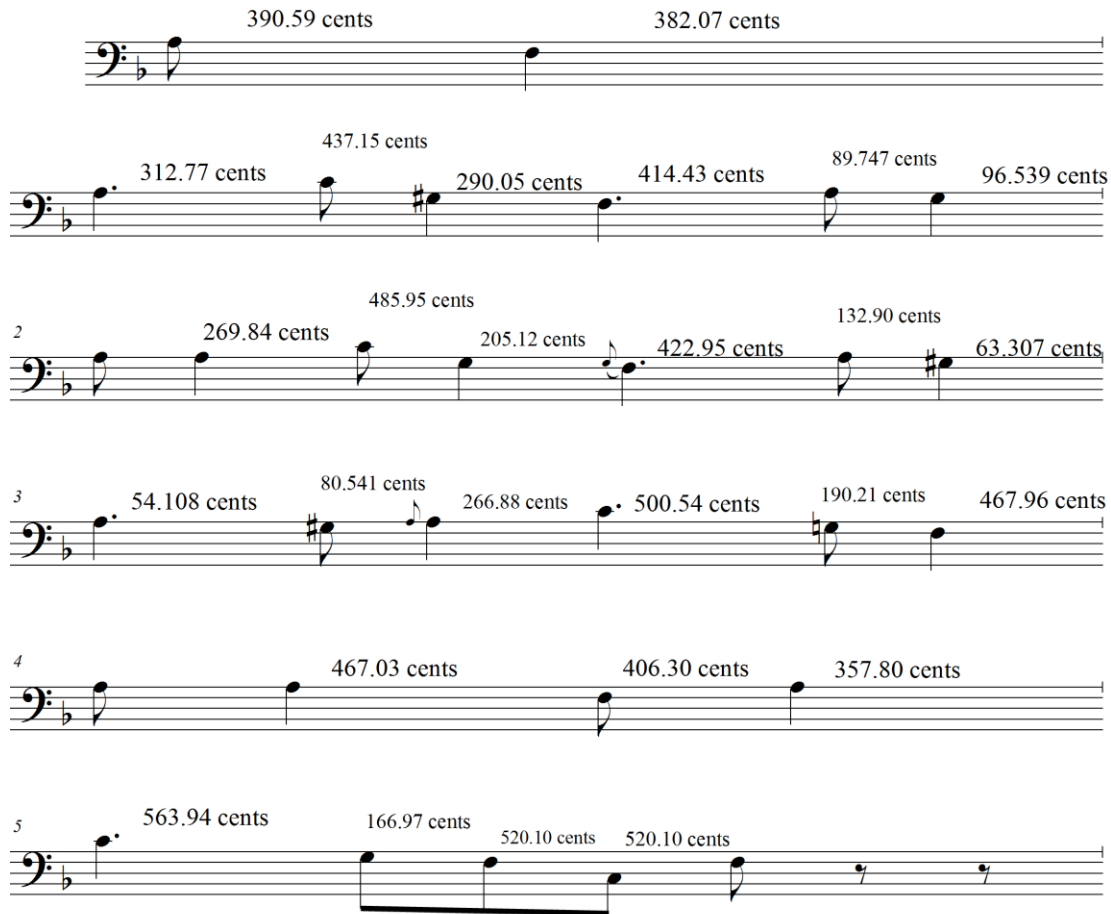


Imagen 20. Fragmento melódico del ujáj panki medido en cents. Elaborado por Juan Carlos Franco

Como se puede apreciar en la imagen anterior, así como en la tabla No 5, la medición en cents solamente es posible efectuarla a través de la conversión de los valores de dos notas contiguas medidas en frecuencias (hertzios) y posteriormente convertidas a cents. Por lo tanto los cents representan una lectura horizontal de la música que modela el perfil melódico y establece la relación interválica. En tal sentido los cents no pueden ubicarse encima de cada nota sino entre ellas, Lógicamente



cuando la nota se repite no se puede establecer la relación en cents porque no existe intervalo.

5.1.1 Conclusión de este análisis

Todos los intervalos presentan variaciones en cents con relación a los intervalos del sistema de temperamento igual, es decir son intervalos más grandes o más cortos al ser comparados con los del sistema de temperamento igual. Por consiguiente, las alturas de las notas fundamentales o son más agudas o más graves con relación al sistema referido.

En cuatro intervalos la diferencia es superior a 50 cents y en un intervalo se acerca a los 50 cents (45.9 cents); es decir una medida aproximada a un cuarto de tono, aspecto que ya marca una diferencia importante con relación al sistema de temperamento igual.

Seis intervalos poseen medidas superiores a 30 cents, es decir medidas aproximadas a un octavo de tono.

Finalmente el resto de intervalos fluctúan entre diferencias muy pequeñas como 0.54 cents hasta medidas mayores como 22.95 cents.

En el siguiente gráfico se puede ver las diferencias interválicas del temperamento igual frente al temperamento shuar.

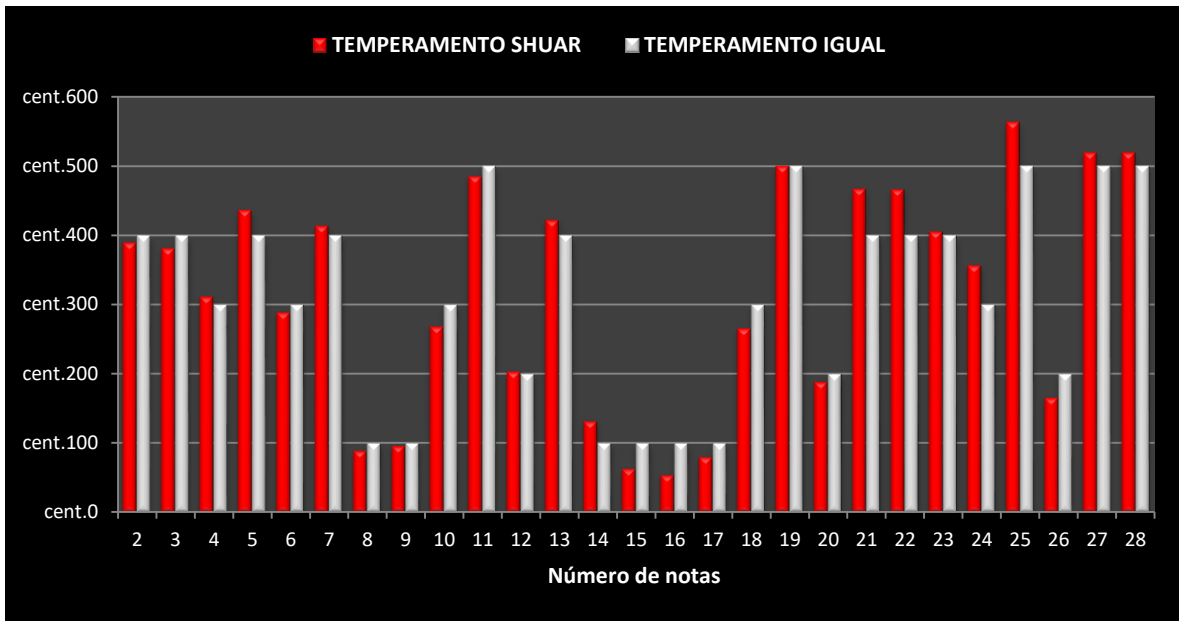


Gráfico 1. Diferencias interválticas del temperamento igual frente al temperamento shuar. Elaborado por Juan Carlos Franco.

En el siguiente gráfico se puede visualizar como el fragmento melódico analizado se aleja en distintas proporciones del sistema de temperamento igual.

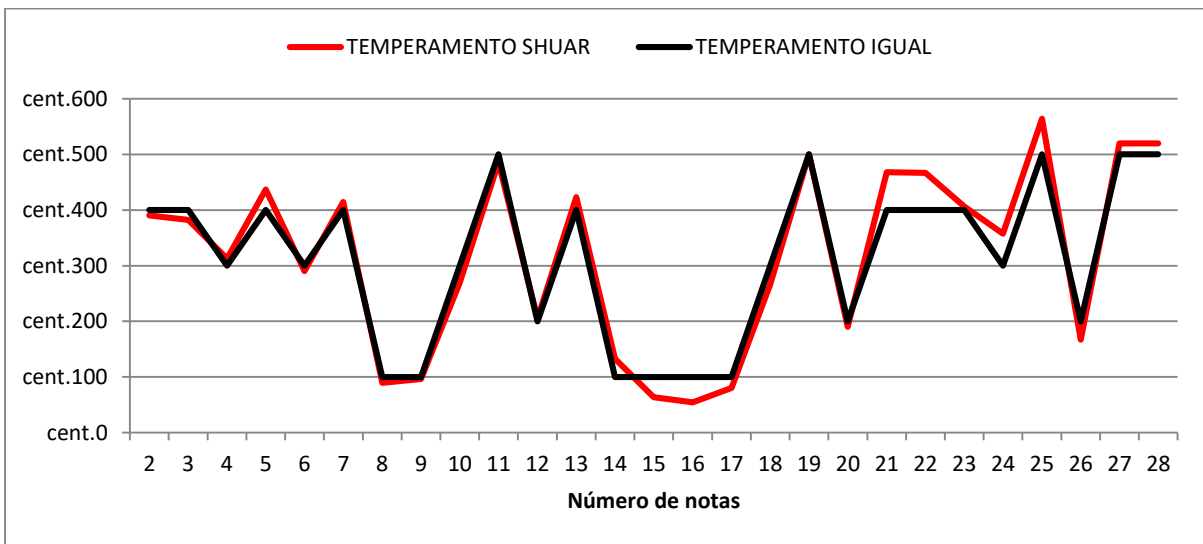


Gráfico 2. Fragmento melódico analizado. Elaborado por Juan Carlos Franco.



5.2 Análisis de la forma y variaciones fraseológicas

Se ha escogido al ujáj denominado wampi para realizar el análisis de la forma y variaciones fraseológicas. Para el efecto se ha usado la transcripción a notación musical occidental, en la cual se ha identificado el tema principal con sus variantes y las frases musicales con sus variaciones, aspectos que se presentan a continuación:

Wampi

A [----- a -----] [----- a1 -----]
 ♩. = c. 66

E-mes - kai-sha a-chik-cham-niaa-nent-a - jai e-mes - kai-sha-a-chik-cham-niaa-nent-a -

5 [----- a2 -----] [----- a3 -----] A1 [-----] jai Wam-pi pir-maa-nent-a - jai a-u a u a u u - E-mes - kai-sha a-chik -

11 [----- a1' -----] [----- a3' -----] A2 [-----] cham-niaa-nent-a - jai a-u a-u u a au u a-u u E-mes - kai-sha a-chik

17 [----- a2' -----] [----- a3'' -----] A3 [-----] cham-niaa-nent-a - jai a-u a-u u a-u u a au-u a-u u u Wam-pi

23 [----- a2 -----] [----- a2'' -----] [----- a2''' -----] [-----] pir-maa-nent-a - jai wi-nia aish - ru-na - ka wam-pi pir-maa-nent-a - jai a-u

29 [----- a3''' -----] A4 [-----] a-u u a-u u a-u u u a-u a-u u a-u u Wi-nia aish -

35 [----- a2'''' -----] [----- a2 -----] [----- a4 -----] ru-na - ka wi-nia u-ma - ru-na - ka wam-pi pir-ma a - nent-a - jai

40 [----- a2 -----] [----- a4 -----] [----- a5 -----] Wi-nia ich - ru-na-ka wam-pi pir-ma a - nent-a - jai Wi-nia u-ma - ru-na - ka

46 [----- a4' -----] [----- a3'''' -----] A5 [----- a5' -----] wam-pi pir-ma a - nent-a - jai a-u a-u u a - u a3'''' Wi-nia ich ru-na - ka

52 [----- a2 -----] [----- a3'''' -----] wam-pi pir-maa - nent-a - jai a-u a-u u a - u u u a-u au a-u u u u

Transcripción: CAST 2011. www.ecuadorconmusica.com

Imagen 21. Análisis de la forma del ujáj wampi por Juan Carlos Franco.



5.2.1 Conclusión de este análisis

El análisis de la forma del ujáj wampi arroja el siguiente esquema:

$$A = a + a1 + a2 + a3$$

$$A1 = a1' + a3'$$

$$A2 = a2' + a3''$$

$$A3 = a2 + a2'' + a2''' + a3'''$$

$$A4 = a2'''' + a2 + a4 + a2 + a4 + a5 + a4' + a3''''$$

$$A5 = a5' + a2 + a3''''$$

En este ujáj el tema principal y sus variantes (A, A1, A2, A3, A4 y A5) se encuentra determinada por la terminación (aauu) muy propia de estos cantos. En otras palabras la terminación de los versos cantados (aauu) sirve para separar al tema principal de sus variantes.

No obstante, el eje central para determinar al tema principal y sus variantes no necesariamente recae en el aspecto expuesto sino en la conformación constitutiva de las distintas frases y sus variantes, tal como se puede observar en el esquema presentado. Es decir nunca el tema A y sus variantes A1, A2, A3, A4 y A5 se encuentran constituidos por las mismas frases y sus respectivas variantes.

El tema A y sus variantes A1, A2, A3, A4 y A5 se exponen a lo largo del canto. A su vez cada una de estas variaciones contiene distintas frases que igualmente pueden presentar variaciones en distintos números.

Aunque nunca aparece un tema B, se presenta una gran riqueza y variabilidad melódica con el uso de pocos sonidos a partir del tema A y sus frases a, a1, a2, y a3.



5.3 Análisis de las notas usadas y el ámbito

En esta sección realizaremos el análisis comparativo en cuanto a las notas usadas y al ámbito melódico de los cuatro ujáj mencionados al inicio de este capítulo. Estos son: Panki (anaconda); Wampi (pez); *Tsantsa* Jianinmia (la entrada de la tsantsa) y tsantsa temashiamu (la tsantsa es peinada).

Sistematizando estos materiales, se ha elaborado una tabla, a fin de realizar una interpretación comparativa y formular conclusiones respecto del ámbito, notas usadas y algunos efectos muy particulares de la música shuar, entre los que cabe mencionar a los vibratos y glissandos, de uso frecuente.

Nombre del Canto	Factura	Notas Usadas	Ámbito	Efectos
Wampi (Pez wampi)	Solista masculino	B-Bb-Eb- F-G-Gb	B1-G2	Acento especial en las últimas notas de algunas frases
Panki (Anaconda)	Solista masculino	F-G-A-Bb- C	C2-C3	Profusión de adornos vocales en el ataque, detención del tempo para dar notoriedad a la culminación de las secciones
Tsantsa temashiamu (La tsantsa es peinada)	Solista femenino	Bb-C-Eb- F-Gb	Eb2-C3	Vibrato a finales de frase
Tsantsa itiamu (La entrada de la tsantsa)	Solista femenino	B-C#-D#- E-F#-G#	F#2-E3	Notas de adorno, apoyaturas superiores e inferiores

Tabla 6. Análisis comparativo de las notas usadas y el ámbito de 4 cantos ujáj. Elaborado por Juan Carlos Franco.



5.3.1 Conclusión de este análisis

En cuanto al número de notas usadas encontramos en dos cantos 6 notas y en los otros dos 5 notas. El ámbito más grande, de una octava lo encontramos en el canto Panki (anaconda); mientras que en los otros cantos, el ámbito no supera la octava.

En cuanto a los efectos resulta interesante el acento especial en las últimas notas de algunas frases del canto Wampi (pez wampi), así como el vibrato que se encuentran al final de las frases del canto *tsantsa* temashiamu (La *tsantsa* es peinada). En Panki, resulta interesante la profusión de adornos vocales en el ataque; mientras que en el último canto *tsantsa* itiamu (La entrada de la *tsantsa*), es visible notas de adorno y apoyaturas superiores e inferiores.

El aspecto más sobresaliente constituye el uso en dos cantos de cinco y seis notas, es decir un número mayor a las tres notas o cuatro notas de una trifonía o tetrafonía, aspecto que ligado a un sistema de temperamento distinto al temperamento igual, refuta la tesis de varios investigadores que han presentado a la música shuar como trifónica o tetrafónica.



CONCLUSIONES

Los ujáj son cantos femeninos que se cantaban en el marco de la desaparecida celebración de la *tsantsa*, considerada la fiesta más importante de los shuar. Se interpretaban cuando los guerreros habían partido a una expedición punitiva o a su regreso cuando se disponía de la *tsantsa* y finalmente con la intervención de los guerreros que la habían traído.

El uso de estos cantos femeninos fue exclusivamente ritual; sin embargo cada canto tenía una funcionalidad específica, relacionada con los diversos momentos que contemplaba la fiesta de la *tsantsa*.

Cuando los guerreros se encontraban en su expedición punitiva se cantaba para mantenerlos lejos de espíritus negativos, otorgarles protección, sabiduría, a fin de que no sean capturados por el enemigo.

Cuando los guerreros regresaban con la *tsantsa*, se cantaban para encantar y manipular adecuadamente la *tsantsa*, a fin de neutralizar al espíritu vengativo Mesák; pero también para conseguir ánimo y fortaleza de todos los participantes del ritual para que puedan resistir las rondas de danzas matinales y nocturnas que duraban varios días seguidos.

Siguiendo a Merriam, se puede señalar que los ujáj cumplían con las funciones de comunicación; de refuerzo de conformidad a las normas sociales; de refuerzo a las instituciones sociales y ritos religiosos; y de integración a la sociedad.

No obstante; toda esta funcionalidad que se manifestaba en el desarrollo de la ritualidad tenía un sustento mitológico, ya que la misma mitología establece las



conductas rituales que debían observarse durante la celebración. Así los cantos ujáj, al igual que los anent también se encuentran revestidos de un manto sacro.

Desde el punto de vista estético, y al igual que los anent y los cantos shamánicos, los ujáj son parte de la estética del encantamiento, pues su interpretación buscaba modificar situaciones, para el cumplimiento exitoso del ritual, siguiendo estrictamente los preceptos míticos.

Aunque los ujáj se cantaban en grupo, no eran cantos monofónicos sino heterofónicos, es decir no se cantaban simultáneamente, ni manteniendo el mismo metro.

La heterofonía es una textura musical común entre los shuar y otros grupos de la misma familia lingüística cultural como los shiwiar. Se manifiesta también cuando se realizan visitas familiares o fiestas de reciprocidad, ocasiones que terminan con expresiones musicales heterofónicas vocal-instrumentales.

Se puede mencionar que tanto la heterofonía de los coros femeninos ujáj, cuanto la heterofonía de las fiestas de visitas o de reciprocidad, tienen su raíz en la preparación espiritual de cada individuo.

En la sociedad shuar tradicional, la experiencia espiritual para el contacto con el mundo oculto o sobrenatural es fundamental en el desarrollo de la vida de todas las personas. La música es parte de esta experiencia individual.

Los cantos anent son cantos sagrados que muchas veces son revelados en sueños o en visiones a través del consumo de enteógenos y aunque puedan ser enseñados a través de la tradición oral por lazos de parentesco, se convierten en elementos fundamentales de las actividades que hombres y mujeres enfrentan en el



devenir cotidiano (la huerta, la caza, la elaboración de la chicha, la alfarería, el baño en las cascadas sagradas, el amor, la muerte, entro otros aspectos).

Se trata de cantos y toques instrumentales privados que parten de una experiencia espiritual que cada individuo adquiere en algún momento de su vida.

Los cantos y toques instrumentales shamánicos también son cantos privativos de cada uwishin o shamán, se adquieren igualmente a través de experiencias extáticas individuales de los iniciados en el shamanismo o por la transmisión de conocimientos entre maestros e iniciados.

Los nampet se diferencian de los cantos anteriores por estar vinculados más a un ámbito profano, las fiestas y las relaciones sociales. Su estilo puede ser vocal, instrumental o vocal instrumental.

Sin embargo, en el contexto de las fiestas de reciprocidad y cuando los participantes han consumido bastante chicha, los hombres pueden tocar e interpretar un instrumento musical y las mujeres cantar sin que exista sincronía ni sintonía entre ninguno de los ejecutantes. En otras palabras cada persona está interpretando líneas melódicas distintas, con pulsos distintos y sin la menor intención de acoplamiento rítmico o melódico.

Asistimos a una heterofonía que refleja la suma de experiencias individuales y que en el plano simbólico representan la conexión con el mundo sobrenatural.

De igual forma los cantos femeninos ujáj seguían este mismo principio heterofónico, con la diferencia que en este caso existía una misma línea melódica pero interpretada sin sincronía y con pulsos distintos dando lugar a lo que Salivas denomina canon múltiple.



El análisis de fragmentos melódicos de los cantos ujáj revela un temperamento distinto al temperamento igual de la música occidental. Medidos en cents, los intervalos son más cortos o más alargados que los del temperamento igual y en algunos casos se distancian hasta un cuarto de tono.

Por otra parte, algunos anent shuar transcritos por Santos con el uso del sistema notacional occidental, muestran el uso de entre cinco y diez notas musicales.

Tanto el temperamento distinto al temperamento igual de la música occidental, cuanto el número de notas musicales usadas en determinados cantos shuar, son suficientes para refutar lo señalado por varios autores que han afirmado que la música shuar es trifónica o tetrafónica.

El método de transcripción con el uso del sistema notacional occidental es aproximativo, por lo tanto con este sistema no se pueden establecer afirmaciones categóricas.

Por otra parte, los resultados del análisis de fragmentos melódicos con el uso del método de medición de alturas tonales usado en esta tesis son relativos, en el sentido de que la misma melodía cantada por otro individuo arrojará resultados distintos, aunque siempre revelarán un temperamento distinto al temperamento igual de la música occidental.

El estilo de canto en la música shuar se alimenta de glissandos y vibratos, perceptibles de escucharlos en todos sus géneros musicales. La gran cantidad de variaciones de las frases melódicas está en relación con la forma y expresión que cada individuo manifiesta al momento de cantar, en función de su propia experiencia espiritual.



BIBLIOGRAFÍA

BAMMER DE RODRÍGUEZ, Nora (2015): La voz mágica. El ánent shuar como puente sonoro entre los mundos en *Sudamérica y sus Mundos Audibles*, pp. 69-82, Estudios Indiana, Berlín. ISBN 978-3-7861-2757-4

BIANCHI, César (1982): *Artesanías y Técnicas Shuar*, 477 pp., Mundo Shuar, Quito. (Sin ISBN)

BLACKING, John (2001): “El análisis cultural de la música”, en *Las Culturas Musicales*, pp. 275-296, Editorial Trotta, Madrid, ISBN: 84-8164-474-9

BELZNER, William (1985): “Música, modernización, y occidentalización entre los shuar de Macuma”, en *Amazonía Ecuatoriana la otra cara del progreso*, pp.145-166, Ediciones Abya Yala, Quito. (Sin ISBN).

BROWN, Michael F (1984): *Una Paz incierta: Historia y cultura de las comunidades Aguarunas frente al impacto de la carretera marginal*, pp.88, Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, Lima, ISBN: 84-89290-008-0.

CÁMARA DE LANDA, Enrique (2004): *Etnomusicología*, pp. 572. Ediciones del ICCMU, Madrid. (Sin ISBN).

CAMPO, Lorena (2008): *Diccionario Básico de Antropología*, pp. 164, Ediciones Abya-Yala, Quito, ISBN: 978-9978-22-760-2.

COBA, Carlos (1981): *Instrumentos Musicales Populares Registrados en el Ecuador*, pp. 360, Instituto Otavaleño de Antropología IOA, Editorial Gallo Capitán, Otavalo. (Sin ISBN).

COLOMER, Blasco, Luis (s/f): “Acústica Musical”, blog del autor, en <http://cursodeacusticamusical.blogspot.com/> (consultado: 10 de enero de 2017)



DART, Thurston (2002): *La interpretación de la música*, 290 pp., Machado Libros S. A., Madrid, ISBN: 84-7774-757-1.

DE LA TORRE, Lucía, Navarrete, Hugo, Muriel, Priscillia, Macía, Manuel, Balslev, Henrik, (2008): *Enciclopedia de las plantas útiles del Ecuador*, pp. 948, PUCE, Quito, ISBN: 978-99-78-77-135-8.

DESCOLA, Philippe (1996): *La Selva culta*, pp. 468, Ediciones Abya Yala, Quito. (Sin ISBN).

ELIADE, Mircea (2000): *Aspectos del mito*, pp. 174, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, ISBN: 9788449308475.

ELIADE, Mircea (2011): *El mito del eterno retorno*, pp. 208, Alianza Editorial, Madrid. ISBN: 978-84-206-5336-5.

HENDRICKS, Janet W, (1996): “Poder y conocimiento: discurso y transformación ideológica entre los Shuar” en *Globalización y cambio en la Amazonía indígena*, pp. 131-182, Ediciones Abya Yala, Quito. (Sin ISBN).

FRANCO, Juan Carlos (2011): “Análisis de las expresiones musicales del pueblo shuar”, en *Patrimonio Sonoro Shuar*, DVD, INPC, Quito. (Sin ISBN).

FRANCO, Juan Carlos (2014): Encantamiento y poder del sonido-aproximación a una estética sonora en la cultura tradicional shuar, 19 pp, Monografía del curso de Estética Musical-Maestría en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Cuenca.

HARNER, Michael (1994): *Shuar pueblo de las cascadas sagradas*, pp. 275, Ediciones Abya Yala, Quito. ISBN: 9978-99-022-4

KARSTEN, Rafael (2000): *La Vida y Cultura de los Shuar*, segunda ed., 404 pp., Ed. Abya Yala, Quito. ISBN 978-3-7861-2757-4.



MADER, Elke (1999): *Metamorfosis del Poder*, 429 pp., Ediciones Abya Yala, Quito. ISBN: 9978-04

MERRIAM, Alan P. (2001): Usos y Funciones, en *Las Culturas Musicales*, pp. 275-296, Editorial Trotta, Madrid, ISBN: 84-8164-474-9

MYERS, Helen P (2001): Etnomusicología, en *Las Culturas Musicales*, pp. 275-296, Editorial Trotta, Madrid, ISBN: 84-8164-474-9

MONTEROS, Raymundo (1942): *Música Autóctona del Oriente Ecuatoriano*, Imprenta del Ministerio de Gobierno, Quito. (Sin ISBN).

MORENO, Segundo Luis (1972): *Historia de la Música en el Ecuador*, 225 pp., Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito. (Sin ISBN).

MURIEL, Inés, (1981) "Etnología y Musicología", *Cultura*, Vol. 4, No 11: 295-355, Ed. Don Bosco, septiembre-diciembre.

NAPOLITANO, Emanuela (1988): *Shuar y Anent: el canto sagrado en la historia de un pueblo*, 220 pp., Ed. Abya Yala, Quito. (Sin ISBN).

PELINSKI, Ramón (1995): Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S. Arom, en *Revista Transcultural de Música*, No 1, Barcelona. ISSN:1697-0101

PELLIZARO, Siro (1990): *Arútam, mitología shuar*, 261 pp., Ediciones Abya Yala, Cayambe. (Sin ISBN).

PIERCE, John R, (1985): *Los Sonidos de la Música*, 1ra ed., 241 pp., Editorial Labor, Barcelona, ISBN: 84-7593-009-3

PIJAL, Luis Fernando (2010): "Como estamos las nacionalidades y pueblos indígenas según el censo de población y vivienda 2010", en



<https://es.scribd.com/doc/78682440/indicadores-de-nacionalidades-y-pueblos-censo-de-poblacion-y-vivienda-2010>. Consultado (10 de enero de 2017)

QUINTANILLA, María (2010): “Acústica Musical: cómo calcular cents”, blog del autor, en <http://cpms-acusticamusical.blogspot.com/2010/04/como-calculiar-cents.html>. (consultado: 10 de enero de 2017)

RIOL GALA, Raúl (2015): “La Construcción del Cenepa como lugar Indígena. una Historia Awajún y Wampis de Relación y Defensa del Territorio”, Tesis de Doctorado, Director Juan Carlos Gimeno Martín, Departamento de Antropología Social y Pensamiento filosófico español, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid.

RODRÍGUEZ, Eduardo Adrián (s/f), “Afinaciones y Temperamentos: Historia y Presente”. en <http://servicios.abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/educacionartistica/34seminarios/htmls/descargas/bibliografia/interpretacionmusical/Afinacionesytemperamentos.Historiaypresente.pdf>, (consultado: 10 de enero de 2017)

RUBENSTEIN, Steve, (2005): “La Conversión de los Shuar”, *ÍCONOS* (22): 27-48; FLACSO, Quito, enero-marzo, ISSN: 1390-1249.

SALIVAS, Pierre (2010): *Musiques jivaro. Une esthétique de l'hétérogène*, 377pp., Editions universitaires europeennes.

SANTOS, César, (2011), “Análisis de cantos shuar”, en *Patrimonio Sonoro Shuar*, DVD, INPC, Quito. (Sin ISBN)

SANTOS, Fernando (s/f): *Etnohistoria de la Alta Amazonía*, 305 pp., Ediciones Abya Yala, Quito. (Sin ISBN)



SECRETARIA DE PUEBLOS, MOVIMIENTOS SOCIALES Y PARTICIPACION CIUDADANA UNIVERSIDAD POLITECNICA SALESIANA (2010): Nacionalidad Shuar, 125 pp., Quito. (Sin ISBN)

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA, *Diccionario de Música MEC*, en <http://www.sedem.es/es/enlaces.asp?cat=Enciclopedias+y+Diccionarios>, (consultado: 15 de junio del 2017).

STIRLING, Matthew (1938): *Historical and ethnographical material on the Jivaro indians*, Smithsonian institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 117.

TRANCHEFORT FRANCOIS, René, (1985): *Los instrumentos musicales en el mundo*, 369 pp., Alianza Editorial, Madrid. ISBN: 84-206-8520-8

TYLOR, Anne Christine y Chau, Ernesto, (1989): Cantos Mágicos Jíbaros, Anen Achuar de amor conyugal, OPUS (36): 5-26; Banco Central del Ecuador, Quito, junio, (Sin ISBN.)

TYLOR, Anne Christine, (1994): Una Categoría Irreductible en el Conjunto de las Naciones Indígenas: Los Jívaro en las Representaciones Occidentales, pp. 75-108 en *Imágenes e Imagineros*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO, ISBN de la Serie: 9978-67-Q04-1 ISBN del Título: 9978-67-034-3

VALES, Miroslav (2013) "Relaciones de las lenguas en el sector occidental de la familia lingüística jivaro", *Etudes romanes de Brno*, pp. 171-181. ISSN 1803-7399.

WINDENGREN, Geo (1994): El Rito, en *Mito Rito Símbolo-Lecturas Antropológicas*, pp. 227-280, Instituto de Antropología Aplicada, (Sin ISBN.)

ENTREVISTAS

1. Entrevista a Tuntiak Katán



2. Entrevista a María Nantip
3. Entrevista a Antonio Teijin del centro shuar Musap
4. Entrevista a Alfonso Tsanimp del centro shuar Santa Isabel



ANEXOS

ANEXO 1

TRANSCRIPCIONES MUSICALES

Panki

♩ = c. 134

Uma-ru jee - ni-kia-ni kin-tia pan-ki te-pea - ya nu-ya - tu te - pa-wa, a-a

4 *rubato* *a tempo*
a - u a - a u u u u u u u - a a u a a u Uma-ru jee - ni-kia -

8
ni apa-ru jee - ni-kia ni, wi-nia a - pa - ru - na, jee - ni-kia - ni

11
niu kin-tia pan-ki te-pean - ku, nu-ya - tu te-pa - wa a a a u

14 *rubato* *a tempo*
a u u u u u u Wi-niau - ma - ru jeen - kia, uma-ru jee - ni-kia - yi

18
kin-tia pan-ki te-pean - ku nu-ya - tu tea-pa - wa, ¡jumm! ¡tuu! tee - pa - wa,

21 *rubato* *a tempo*
a u a u a u u u u u a u u a u u

24
Wi-niau - ma - ru jeen - kia, wi-nia ich - ru jeen - kia, kin - tia pan-ki te-pea -

27
ya a u a u u u u u u Wi-niaa - pa - ru jeen -



30

30
kia, kin-tia pan-ki te-pea - ya nu-ya-tu te-pa - wa, nu-ya-tu te-pa wa. na-ya-tu te-pa

34

34
wa. Kin-tia pan - ki te - pa - wa, kin-tia pan-ki te - pa - wa, e - me -

37

37
sa-kai-sha - ya, a-ni - ja-ka cha-mi nia, nu-ya - tu te-pa-wa a u u u u u

rubato

Wampi

♩ = c. 66



E-mes - kai-sha a-chik-cham-niaa-nent-a - jai e-mes - kai-sha-a-chik-cham-niaa-nent-a-

5 jai Wam-pi pir-maa-nent-a - jai a-u a u a u u - E-mes - kai-sha a-chik -

11 cham-niaa-nent-a - jai a-u a-u u a au u a-u u E-mes - kai-sha a-chik

17 cham-niaa-nent-a - jai a-u a-u u a-u u a au-u a-u u u Wam-pi

23 pir-maa-nent-a - jai wi-nia aish - ru-na - ka wam-pi pir-maa-nent-a - jai a-u

29 a-u u a-u u a-u u u a-u a-u u a-u u Wi-nia aish -

35 ru-na - ka wi-nia u-ma - ru-na - ka wam-pi pir-ma a - nent-a - jai

40 Wi-nia ich - ru-na-ka wam-pi pir-ma a - nent-a - jai Wi-nia u-ma - ru-na-ka

46 wam-pi pir-ma a - nent-a - jai a-u a-u u a - u Wi-nia ich ru-na-ka

52 wam-pi pir-maa - nent-a - jai a-u a-u u a - u u u a-u u u a-u u u u

Transcripción: CAST 2011. www.ecuadorconmusica.com



Tsantsa Jianimmia

1 - ru run - tu i - ru - run - tu u - tsu - tsu - ta

7
i - ni - miu - tia chai chai - tia - ku i - niai - miai -

12
tia put - su su - ta i - niai - miai - tia uun - tri -

18
nia Shi - tia shi - tia i - niai - miai - tia chai chai -

24
tia i - niai - miai - tia put - su - su - ta i - ni - miu - tia

31
au au au au au au au au chai chai - tia

37
i - ni - miu - tia au au au au chai chai - tia

43
i - ni - miu - tia au au au au

Transcripción: CAST 2011. www.ecuadorocnmusica.com



2

47
8
chai chai - tia put-su su - ta i - ru - ru tu i - ni-miu - tia

55
8
i-miat - ma - ma i - ni-miu - tia put-su su - ta i - ni-miu - tia

63
8
au au au au au au au au au au au au

Tsantsa temashiamu

$\text{♩} = \text{c. } 116$



A u u u a a u u a u u u u Ya - maa-yum-pa, a - ru -

6 taa - yum - pa at - su - ki - ni, sha - nia, sha - i - nia, shai - na sha - i - nia ya -

10 ma tsan - sa - na shai - nia sha - i - nia sha - i - ni - a - wa Pa - Te - ma - ma - shi ju -

15 ru - ru - ta shai - nia sha - i - nia te - ma - shi - ki - nia a u u Ya -

19 ma tsan - tra - na shai - nia sha - i - nia shai - nia shai - nia Te - mat - ma - shi -

23 kiu pe - at - ki - ni a u u a a u u a u u u u

28 ya - ma - te - ma - shi juu - ta - san - ke shai - nia sha - i - nia wa - ra wa - ra - ta

33 te - ma - shi - ki - ni a u u u a a u u a u u u u

Transcripción: CAST 2011. www.ecuadorconmusica.com



ANEXO 2

TRANSCRIPCIÓN DE CANTOS UJÁJ DEL SHUAR CHICHAM AL CASTELLANO

Wampi

Pez Wampi

SH34Tr2S3_1Emeskasha-achikchamnia

Ujáj

Este es un ujáj referente a la protección de todos los seres queridos. Para que el espíritu malo no se acerque.

Emeskaisha achikchamnia anentajai, emeskaisha achikchamnia anentajai.

Yo le canto esta plegaria para que no se deje tentar por el espíritu malo.

Wampi pirma anentajai, au, auuu, auuuu.

Cuando canto nombrando al pez (wampi) el demonio nunca le podrá atrapar.

Emeskaisha achikchamnia anentajai.

Yo le canto esta plegaria para que no se deje tomar por el espíritu malo.

auu, auuu, auuuuu.

auu, auuu, auuuuu.

Emeskaisha achikchamnia anentajai.

Yo le canto esta plegaria para que no se deje atrapar por el espíritu malo.



auu, auuu, auuuuu, auuuuuu.

auuu, auuuuu, auuuuuuu.

Wampi pirma anentajai, winia aishrunaka wampi pirma anentajai.

Le canto esta plegaria a mi esposo para que se convierta en hombre prudente como el pez wampi y de esa manera, no se deje convencer por los espíritus malignos.

au, auuu, auuuuu, auuu.

auuu, auuu, auuuuu, auu.

auu, auuuuu, auuuuu, auuuuuu.

auuu, auuu, auuu, auuu.

Winia ashirunaka, winia umarunaka wampi pirma enentajai.

A mi esposo y a mi hermano les canto esta plegaria para que sean ariscos con el pez wampi.

Winia ichrunaka wampi pirma anentajai.

A mi tío le canto esta plegaria para que sea prudente como el pez wampi.

Winia umarunaka, wampi pirma anentajai.

Nuevamente, le canto esta plegaria a mi hermano para que sea prudente como el pez wampi.



auu, auuuu, auuu.

auuu, auuu, auuu.

Winia ichrunaka wampi pirma anentajai.

A mi tío le canto esta plegaria para que sea prudente como el pez wampi.

auu, auuu, auuu, aaauuu, au, au, auu, auuuu.

auu, auuu, auuu, aaauuu, au, au, auu, auuuu.

Tius
Atardecer
SH34Tr2S3_2Tius-ujajmatamu
Ujáj

Este es ujáj recitado para que los familiares sean como un atardecer hermoso, El atardecer existe pero no se puede atrapar.

Winia umarunaka tiusa pirma anentatjai.

A mi hermano le canto pensando en el atardecer hermoso, que no se puede atrapar.

Winia wajerunaka tiusa pirma anentatjai.

A mi cuñado le canto pensando en el atardecer hermoso que no se puede atrapar.

auu, auu, auuu

auu, auu, auuu.

auuu, auuu, auuu.



auu, auuuu, auuu.

auu, auuu,auuu.

auu, auuu,auuu

Skauk ujajmamu

Collar precioso

SH34Tr2S3_3Shauk-ujajmamu

Ujáj

Este ujáj está dirigido para los seres queridos. Cuando una persona parece una joya los malos espíritus no podrán acercarse.

Shauka iwiarkamsamu, aya anentatjai.

Le canto acerca de un collar bien arreglado.

Shuka iwiarkamsamu, aya anentatjai.

Le canto acerca de un collar bien arreglado.

Winia umarunaka,

A mi hermano,

shauka iwiarkamsamu, aya anenta; anentajaitia.

Le canto comparando con un collar bien arreglado.



Umaru jeenikiani, emeskaisha antikiachminia.

Siempre le canto, esta plegaria a mi hermano por esa razón, los espíritus malignos no pueden entrar a su casa.

Shuaka yayu, shaukachikiu.

Mi hermano es como un collar Shauk (hecho de mullo) por eso,

Iwiarkamsamu,

Está siempre bien arreglado.

enentatjai, auu, auuu, auu, auuu.

Y también, por eso, siempre acostumbro cantárselo auuu, auuu, auuu.

Panki

Anaconda

SH34Tr2S3_4Kintia-panki

Ujáj

Con este ujáj se quiere dar protección a todos los familiares. Donde está una anaconda que es una manifestación de Arútam, los malos espíritus no podrán acercarse a los humanos.

Umaru jeenikiani kintia panki tepeaya nuyatu tepawa, auu, aaau, auuuu.

La casa de mi hermana, está protegido por la anaconda, que brilla por todos los horizontes, auu, aaau, auuuu.



auu, auu, auuu, auuu.

auu, auu, auuu, auuu

Umaru jeenikiani, aparu jeenikiani, winia aparuna, jeenikianiniu, kintia panki tepeanku, nuyatu tepawa.

La casa de mi hermano y de mi padre está protegido por la anaconda, que brilla por todo los horizontes.

auuu, auuu, auuu.

auuu, auuu, auuu.

Winia umaru jeenkia, umaru jeenikiayi, kintia panki tepeanku, nuyatu teapawa, ¡juum! ¡tuu! teepawa, auu, auuu, auu.

La casa de mi hermana, está protegida por la anaconda, que pasa brillando por todo los horizontes y pasa chillando todo el tiempo.

auuu, auu, auuu.

auuu, auu, auuu.

Winia umaru jeenkia, winia ichru jeenkia, kintia panki tepeaya, auu, auu, au, au, auuuu.

La casa de mi hermano y de mi tío, está protegido por la anaconda, auu, auu, au, au, auuuu.

Winia aparu jeenkia, kintia panki tepeaya, nuyatu tepawa, nuyatu tepawa.



La casa de mi padre está protegido por la anaconda, que pasa brillando por todo los horizontes y pasa chillando todo el tiempo.

Kintia panki tepawa, kintia panki tepawa, emesakaishaya, ani jakachaminia, nuyatu tepawa.

La casa de todos mis seres queridos están protegidos por la anaconda salvaje por esa razón, ningún espíritu maligno puede ingresar.

auu, au, au, auuuu.

auu, au, au, auuuu.

Unup

Mono perezoso

SH34Tr2S3_5Unup

Ujáj

Este ujáj es recitado durante la celebración de Uniush (mono perezoso). Recitan este ujáj para no ser maldecidos por el mono perezoso que un día antes fue víctima.

Unupikiutuwa unuisawaitia auu, auuu.

Unup (mono perezoso) me enseña, auu, auu, auu.

Unupikiutuwa unuitiawaitia auu, auuu, auuu.

Unup me enseña, auu, auuu, auuu.

Unupikiutuwa unuisawaitia enke, enkeniakuaya tsawantamaratai.



Unup me enseña a bailar el ujáj por eso tomados de la mano amanecemos.

Aya turutakui, nakurasuari tsawantamaratai, aya turutakui.

Mientras Unup me enseña a bailar el ujáj

auu, auuuu.

auu, auuuu.

Masuik
Esposa de Unup
SH34Tr2S3_6Masuink
Ujáj

Este es un ujáj que se recita durante la celebración de uniush y es dedicada especialmente a Masuik, quien era esposa de Unup.

Masuinkiakutu unuitiawaitia auu, auuu.

Masuink me enseña a cantar el ujáj.

Kairuku masuinkiakutu, winia kairujainkiayi enke enkeniakua, tsawantamaratai, aya turutakui.

Con mi hermana Masuink nos enseña a bailar tomados de la mano hasta el amanecer,

auu, auuu, auuu, auuu.

auu, auuu, auuu, auuu.

Nakurasuar tsawantamaratai, aya turutajai, au, auuu, auu.

Toda la noche amanecemos festejando.



Enke enkeniakuar tsawantamaratai, yuar rukutuwa Masuinkiakutu, nakurasuar tsawantamaratai, aya turutajai, au, au.

Agarrados de la mano, así decía mi cuñada Masuink.

Uchi Ayump

Pequeño poderoso

SH34Tr2S3_7Ayump

Ujáj

Este es un ujáj recitado en la celebración del uniush. Se describe y se anima a los jóvenes

para que puedan resistir en las rondas (rondas que duran 3 a 5 días)

Uchi ayumpa, uchi ayumpa, uchi ayumpa.

Es hijo de un hombre fuerte.

Uchi ayumpa shimpiankachminia,

Porque, es hijo de un hombre fuerte nunca se le presenta obstáculos.

shimpiankachminia, uchi ayumpa, auu, auuu.

Porque, es hijo de un hombre fuerte nunca se rinde.

Kararkma nawantrinia, uchi ayumpa, aenke, aenu auu, auuu.

Porque, es hijo de una mujer que ha tenido visiones, porque es hijo de una persona fuerte nunca se deja ganar de las adversidades.

Uunta ayumpa, uunta ayumpa.



Porque, es hijo de una persona positiva

Karakma nawantrinia aenku, aenku.

Porque, es hijo de una mujer que tiene visiones lucha en la vida a pesar de los obstáculos.

Uchi ayumpa, uchi ayumpa, shimpiankachminia.

Porque, es hijo de un hombre fuerte nunca se deja discriminar.

Aenku, aenku utsukamaya, auuu, auuuu. Pai.

Nunca se rinde siempre busca lo positivo de la vida.

Utsuamu

SH34Tr2S3_8Utsuamu

Ujáj

Este es un ujáj que se recita para animar a las mujeres que no se cansen en la ronda de la celebración.

Karakma nawantrinia shimpiancashminia, untsukamaya auu, auu,auuu,uu.

Porque, es hijo de una mujer que tiene visiones es muy fuerte, auu, auu,auuu,uu.

Uchi ayumpa shimpiancashminia, aentsu, aentsu utsukamaya, auuu, auuu.

Porque, es hijo de una persona fuerte nunca se encuentra con dificultades, auuu, auuu, uuuu.

Uunta ayumpa shimpiancashminia aentsu, aentsu untsukamaya auu, auu,auuu,uu.



Porque, es hijo de una persona que no teme a nada lucha contra las adversidades sin duda , auuu, auuu, uuuu.

**Chimp
Perico
SH38Tr2_9Chinimp
ujáj**

Es un ujáj que es vocalizado cuando todos los que participan en el ritual de la celebración de la tsantsa se preparan para empezar la ronda.

Chinimpi nuwa asa mai iniankuwa, mai iniai wajaraitia,
Como son mujeres vencejos todos se miran unos a otros y empiezan a pararse.

Mai iniankuwa, mai iinaitia, tsuntsujara wajantainia, wajaraitia, au, au, auuu,
Todos se miran unos a otros, se agachan y empiezan a pararse.

Mai iniaitia yankura wajaraitia au, au, au, auuu,
Se miran entre todos y todos están listos.

Chinimpi nuwa asa, mai iinaitia, mai iniankuwa wajaraitia.
Como son mujeres vencejos se miran unos a otros y pasan de un lado a otro y empiezan a pararse.

**Enkeniamu
De las manos
SH38Tr2_10Enkeniamu
Ujáj**

En este ujáj se describe como los presentes para la celebración de la tsantsa se toman las manos y se disponen hacer la ronda alrededor del pau (poste central de la casa).

Mai enkenai, enkenaitia wajaraitia,
Todos se toman de la mano y empiezan a levantarse.

Mai chinkiunai wajaraitia, mai iinaitia wajaraitia, auu, auu, auuu,
Todos se paran de codo a codo, todos se miran unos a otros y se levantan.

Mai iinaitia wajaraitia, chinimpi nuwa asa, mai iniaitia wajaraiti, au, auu, auuuu.
Como son mujeres vencejos se miran unos a otros y empizan a pararse.

Mai, iniaitia wajaraitia, chinimpi nuwa asa wajaraitia. Como son mujeres vencejos todos se miran unos a otros y empiezan a pararse.

**Wajakí enkeniamu
149**



Se toman de las manos
SH38Tr2_11Wajaki-enkeniamu
Ujaj

Todos los presentes se levantan de sus asientos se van al centro de la casa y forman un círculo tomándose de las manos.

Natsamama wajaraitia, natsamama, mai iiniaitia wajaraitia,
Todos se han convertido en jóvenes vigorosos y se han parado.

Mai enkenai wajaraitia, mai enkenai, iiniaitia wajaraitia,
Se miran unos a otros, se paran y se agarran de las manos.

Auu, auuu. Mai iiniaitia, natsamama wajaraitia auu, au, au, auuu,
Todos se miran unos a otros y se han convertido en jóvenes vigorosos para resistir toda la celebración.

Mai iiniaitia wajaraitia.
Se han parado y se miran unos a otros.

Tsantsa inímmia
Llegada de la tsantsa
SH38Tr2_12Tsantsa-inímmia
Ujáj

Este es el ujáj recitado cuando la Tsantsa preparada y disecada se aproxima al lugar de la celebración. Generalmente el guerrero líder lo trae colgado en su pecho.

Yama ayumpa, yama ayumpa shichakinia, ínimiutia,
Viene de tras del pequeño gallo.

Aruta ayumpa, shicha, shitiakinia ínimiutia au, au, au, auuu,
Allí trae al viejo gallo (guerrero).

Aruta ayumpa shicha, shichakinia, uchi ayumpa inimiutia, au, auu, auuuu. Viene detrás del gallo joven y del gallo viejo.

Uchi ayumpa, Uchi ayumna uunta ayumpa, aruta ayumpa útsutkini, auu auuu, auuu,
Viene empujando al gallo joven y al gallo viejo.

Uchi ayumpa, aruta ayumpa ustutkini, auu, auu, auu.
Allí viene empujando al gallo joven y al gallo viejo.

Uchi ayumpa, uchi ayumna, aruta ayumna utsutkini, auuu, auuu, auuu.
Allí viene animando al gallo joven y al gallo viejo.



Utsutsutakke, Ñ-nimiutia auuu, a a uu, uchi ayumpa, uchi ayumna, aaruta ayumpa utsutkinni aa uu, aa, aa uu.

Viene animando al gallo joven y al gallo viene.

Pepeyash Utsuamu
La tsantsa es alzada
SH38Tr2_13Utsuamu
Ujáj

Este es el ujáj que se recita cuando la tsantsa es alzada en lo alto de la mano del guerrero principal.

Pepeyashinia útsutkini, aruta ayumpa, aruta ayumpa, uchi ayumna utsutkini, pepeyashinia útsutkinni aa uu, aa, aa uu.

Le alza a la tsantsa, alza al gallo pequeño, alza al gallo viejo. Le alza a la tsantsa.

Pepeyashinia útsutkini, auu, auu, au, auu, pepeyashinia útsutkinni aa uu, aa, aauu; pepeyashinia útsutkinni aa uu, aa, aa, uu.

Toma la tsantsa y alza muy alto, toma la tsantsa y lo toma a la tsantsa y lo alza.

Tsantsa temashiamu
La tsantsa es peinada
SH38Tr2_14Tsantsa-Temashiamu
Ujáj

Este ujáj es recitado cuando el guerrero principal toma la tsantsa y con una peinilla nueva, peina la cabellera larga de la tsantsa.

Aa uuu, aa, aauuu, auuu, Aa uu, aa, aauuu, auuu,

Yama ayumpa, aruta ayumpa Ñ°tsutkini, shania, shainia, shainia, shainia yama tsantsana shainiawa.

Le han animado al gallo joven y al gallo viejo. Ellos lo peinan a la tsantsa nueva.

Temamashi juru, juruta shainia, shainia temashikinia aa uuu,
Con una peinilla en la mano, está peinando a la tsantsa.

Yama tsantsana shainia, shainia, shainia shainia.
A la nueva tsantsa lo está peinando.

Tematmashikiu peatkini auu, aauu, auuu, aauuu.
Le ha peinado y le mueve los pelos.

yama temashi, juutasanke shainia, shainia, wara, warata temashikini aauu, aa, aa uu, aa uuu.
Ha tomado una peinilla nueva y muy contento lo peina a la tsantsa.



Chimpi
Asiento especial
SH38Tr2_15Tsantsa-chimpiniumapujma
Ujáj

Este el ujáj que se recita cuando la tsantsa es colocado sobre la silla chimpi (un asiento especial para los líderes).

Chimpiyashnuma, chimpiyashnuma yama ayumpa, chimpiyashnuma ántumtikini, auu, auu, auuu.

El gallo (guerrero) joven, le han puesto a la tsantsa sobre el Chimpi (asiento de especial para los mayores).

Chimpiyashnuma ántumtikini, yama ayumma, aruta ayumna antu, atumtikiu ayamtikisaya aa uu, aa, aa, uuu.

Al guerrero joven y al guerrero viejo y la tsanta lo han hecho sentar en el chimpi.

Aruta ayumpa, uchi ayumna, chimpiyashnuma ékentukinia, aau, aau tunan, tuna ántumtikini auuu, auu,

Al guerrero joven y viejo, como también al que ha cometido la falta (tsantsa) lo ha sentado en el chimpi.

Chimpiyashinma, chimpiyashinma, yama ayumna, aruta ayumpa ayamtikini aau, auuu, auuuu
En la silla chimpi le han sentado al guerrero joven y viejo y están descansando allí.

Yama ayumpa, uchi ayumpurun útsutkini, auuu, aa, aa uu, au aa, aa uu.

Al guerrero nuevo y al guerrero joven lo están animando.

Tsantsa aépma
La tsantsa se pone en el suelo
SH38Tr2_16Tsantsa-aepeamu
Ujáj

Este el ujáj que se recita cuando la tsantsa es puesta en el suelo de mejilla.

Misha jusai, misha jusai, misha winiana, misha winiana.

Lo ha sacado de lado, viene de lado.

Misha aepsai, Misha aepsai.

Lo ha puesto en el suelo de mejilla.

auuu ,auuu.

auu, auuu,

Misha aepsai, misha jusai, misha jusai,

Lo ha sacado de lado y lo pone de lado también.



Misha aepsai, misha aipsai
Lo ha puesto en el suelo de mejilla.

Misha aepsai, misha aepsai.
Lo ha colocado de lado.

Misha takusai, misha takusai, misha aemtai, misha aemtai.
Tiene en la mano de lado y lo tiene de lado.

auu,auuu, auuu, auuu misha aepsai, misha takuinia.
auu,auuu, auuu lo ha puesto de lado, lo ha alzado de lado

Misha takusai, misha aepsai
Lo tiene de lado y lo pone de lado.

Tsantsa nijiamu
La tsantsa se lava
SH38Tr2_17Tsantsa-nijiamu
Ujáj

Este ujáj es recitado cuando la tsantsa es lavada dentro de la casa. Se acostumbra lavar la tsantsa para que las malas energías y los malos espíritus no se acerquen a ella.

Nijia, nijiawa, nijiamawa, nijia, nijiamawa wara warata nijiamawa, nijiantsa nijiamawa.
La tsantsa se lava, se lava en el río nijiants y se lava muy contento.

Yaa yumichijai nijia nijiawa, nijiamawa wara, warata, nijiawa, mamawa, nijiamawa.
La tsantsa se la lava con agua de las estrellas, se lava, se baña muy contenta.

Manu, manu nijia, nijiamata, wara, warata nijiamawa, yama tsantsaka nijiamata
Ciertamente la tsantsa nueva se lava muy contenta.

yama tsantsaka nijiamata, nijiamata, wara,warata, nijiamasaya, auuu, auuu,
La tsantsa nueva se ha lavado muy contenta.

Yama nijiamata, yama nijiamata, nijiamasaya auu, auuuu, auuuu,
La tsantsa se ha lavado recientemente. auu, auuu ,auuuu,

Yama nijiamata, nijiamasaya, yama tsantsaka nijiamata, nijiamasaya, nijiamasaya, wará, warata
nijiamasaya
La tsantsa nueva se ha lavado recién y se ha lavado muy contenta.

auuu, aa, aa uu, auuuu.
auu, auuuuu,



Yama tsantsaka, yama tsantsaka, yama nijama, nijiamasaya.

La nueva tsantsa se ha lavado recién, se ha lavado recién.

aa uu, aa, aa u

aa uu, aa, aa u

Yama tsantsaka, yama nijama, nijiamasaya wara, warata jinjiamasaya.

La nueva tsantsa se ha lavado recién y se ha lavado muy contenta.

aaau, aa, aa uu, aa, uuuu.

aaau, aa, aa uu, aa, uuuu.

Tsantsa takuamu
La tsantsa es alzada
SH38Tr2_18Tsantsa-takuamu

Ujáj

Este ujáj es recitado cuando nuevamente se alza la tsantsa. El líder de la celebración toma la tsantsa con su mano derecha y lo alza muy arriba.

Muuka takui, muuka tuyua, muuka takui, muuka takui, muuka takui

Alza la cabeza, los pelos se ondulan cuando alza la cabeza.

Muuka aemtai, muuka aemtai, muuka takui, muuka takui, muuka aemtai, muuka aemtai, muuka takui, muuka takui

Alza la cabeza, alza la cabeza y le agita, alza la cabeza una y otra vez.

Yama tsantsa, tsantsa takui, yama takui, tsantsa takui, tsantsa takui, aau, aaau

Alzan a la nueva tsantsa, lo alzan por primera vez.

Tsantsa takui, tsantsa takui, tsantsa takui, tsantsatalkui.

Alzan a la tsantsa, alzan a la tsantsa.

auuu, auuu, auuuu,

auu, auu, auuuu,

Tsantsa takui, tsantsa takui auuu, auuuu.

Alza a la tsantsa, alza a la tsantsa.

Tsantsa Painma
La tsantsa es cocida
SH38Tr2_19Tsantsa-painma

Ujáj

Este ujáj es recitado cuando la cabeza humana o del oso perezoso es puesta en la olla para hervir y someter a un proceso de cocción.



Yaa yumiti tuntururu, tuntururu tsuntsunakutu paitmakutu Atsutaka paitmasainkia, wiya, wiya paítmakiya.

Con las aguas de las estrellas la Atsut (mujer de ayumpum) ha cocinado su caracol.

Ayumpakayi paítmasainki yaa yumichijai tuntunturuawa paítmakijia.

Con las aguas de las estrellas que he puesto en mi olla, lo hice un caldo.

Wiya, Wiyaku ukutumkijia auuu aa aa uuu. Wiya, Wiyaku ukutumkijia auuu.

Apresuradamente moví mi caldo y lo hice hervir.

Tsuntsunakuya, ninkia ninkia, Ayupumaka úkutumsaikia, wiya, wiya, úkutumkijia Atsutakayi úkutumsainkia,

El Ayumpum igual que yo ha hecho caldo a su caracol y moviendo constantemente lo ha hecho hervir.

Yama yumichijai, yaa yumijai tuntunturua úkutumkijia aauu, aa, aa uu tuntunturua úkutumkijia aa uu, auuuu.

Con una agua nueva y con las aguas de las estrellas, he puesto en mi olla y le hice hervir.

Yaa yumichijai tuntunturua, urumenka jupa jupatu éketumkijia, tuntunturua éketmakijia aauu, aa, aa uu

He puesto agua de las estrellas con él lo he hecho hervir inmediatamente.

Yaa yumijai tuntunturua úkutumkijia aauu, aa, aa uu Atsutaka úkutumsainkia, wiya, wiya úkutumkijia, ayumpumka úkutumsainkia, wiya, wiya úkutumkijia aauu, aa, aa uu, auuuu.

He puesto en mi olla agua de las estrellas, la Atsuk, el Ayumpum y yo hemos puesto agua de las estrellas y con un movimiento constante lo hemos hecho hervir.

Tsantsa itiamu

La entrada de la tsantsa

SH38Tr2_20Tsantsa-Jeainimmia

Ujáj

Este el ujáj que se recita cuando lo traen a la tsantsa fresca sin procesar. A partir de aquí se empieza el proceso de disecación.

Iruruntu, iruruntu, utsutsuta inimiutia, chai, chaitiaku,
Todos unidos vienen, animándose y diciendo chai, chai.

iniaimiaitia putsu, pusuta, iniaimiaitia, uuntrinia.
Allí lo traen a la tsantsa que está pálido.

Shitia, shitiata, iniaimiaitia, chai, chaitia,
Lo traen a empujones y dicen chai, chai, chai.

iniaimiaitia, putsu, pusuta inimiutia aauu, aa, aa uu.
Allí lo traen empaldecido a la tsantsa.

aau, aau, auuu, chai, chaitia inimiutia, aauu, aa, aau chai, chaitia inimiutia aa uu, aa, aa,uu.



Auu, auuu, auuu.

Lo traen a empujones y dicen chai, chai.

Chai, chaitia putsu, putsuta, iru, irurutu inimiutia, imiatmama,
Después de mucho tiempo, lo traen ala tsantsa que está pálida.

inimiutia putsu, putsuta inimiutia auu, auuu, auuuu.

Allí lo traen a la tsantsa que está pálida.