



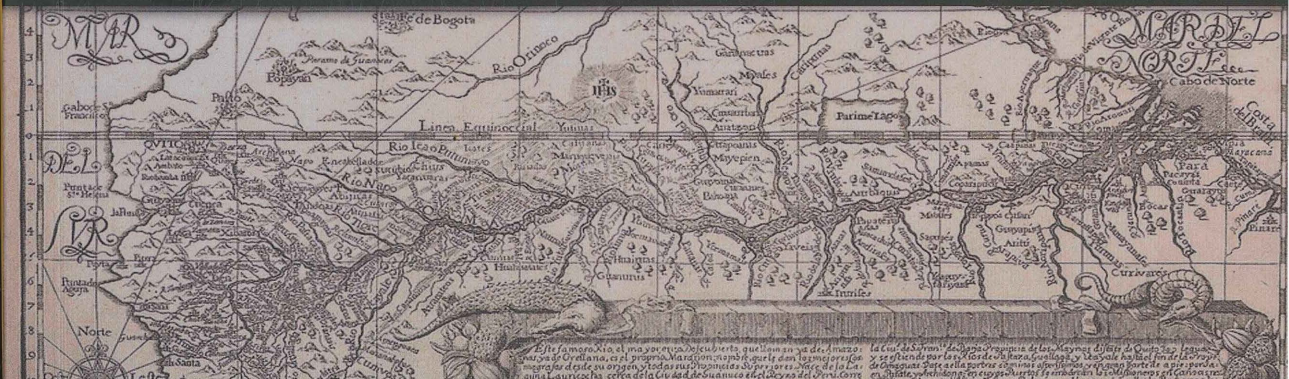
Jean-Pierre Chaumeil,
Óscar Espinosa de Rivero &

Capítulo 11

actes



Por donde hay
soplo



Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2011-13227
Ley 26905 - Biblioteca Nacional del Perú
ISBN: 978-9972-623-71-4

Derechos de la primera edición, noviembre de 2011

© Instituto Francés de Estudios Andinos, UMIFRE 17, CNRS/MAEE
Av. Arequipa 4595, Lima 18 - Perú
Teléf.: (51 1) 447 60 70 Fax: (51 1) 445 76 50
E-mail: postmaster@ifea.org.pe
Pág. Web: <http://www.ifeanet.org>

Este volumen corresponde al **tomo 29** de la colección **Actes & Mémoires de l'Institut Français d'Études Andines** (ISSN 1816-1278)

© Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú
Avenida Universitaria 1801, Lima 32
Telf.: (51-1) 626-2650
correo-e: feditor@pucp.edu.pe

© Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP)
Av. González Prada 626 Lima 17 Perú
Teléfonos: 01-461 5223 / 460 0763,
Fax: 01-463 8846
Email: caaapdirec@caaap.org.pe
Pág. Web: www.caaap.org.pe

© Centre «Enseignement et Recherche en Ethnologie Amérindienne» du
Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative (EREA-LESC)
UMR 7186 CNRS-Université Paris Ouest
7 rue Guy Moquet
94801 Villejuif Cédex - Francia
Teléf.: 00 33 (0)1 49 58 35 25 / 35 27
erea@vjf.cnrs.fr
Pág. Web: <http://www.vjf.cnrs.fr/erea/>

Imprenta Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156 - Breña

Foto de la carátula: Museo Etnográfico José Pio Aza

Composición de la carátula: Anne-Marie Brougère & Jean-Pierre Chaumeil a partir de una idea original de Mike Colléaux & Céline Valadeau

Cuidado de la edición: Anne-Marie Brougère

Khipu: ¿conexiones andino amazónicas?

Jean-Pierre Chaumeil

Nos proponemos explorar en este ensayo las posibles conexiones entre el sistema de los khipu andinos y el manejo de cuerdas anudadas utilizadas en contextos rituales en distintas regiones de las tierras bajas amazónicas. Las dos preguntas que nos planteamos son las siguientes: ¿En qué medida el estudio de las cuerdas anudadas amazónicas nos ayuda a entender mejor ciertas modalidades o técnicas de la memoria presentes en las culturas amazónicas?, y ¿hasta dónde este estudio puede proporcionar o agregar algo nuevo al estudio de los khipu en general? Esperamos de esta manera contribuir a precisar la especificidad y la productividad de este tipo de artefacto cognitivo que siempre ha sido pensado como exclusivamente andino. Sin embargo estudios recientes abogan por una revisión de dicho esquema, proponiendo más bien una cierta continuidad entre los universos andinos y amazónicos.

A diferencia de lo que sucedió en los Andes con la destrucción de los khipu por parte de los autoridades coloniales —que pensaban así erradicar las tentativas de sublevación indígena (Chirinos Rivera, 2010: 94)—, nada semejante tuvo lugar en las tierras bajas amazónicas. La razón radica en que la presencia de tales objetos en dichas tierras pasó totalmente inadvertida a los ojos de los observadores por ser imaginada exclusivamente en términos andinos. La tradición académica, sobre la cual vino agregarse una serie de prejuicios de corte evolucionista, no hizo más que reforzar la separación entre ambas zonas,

recurriendo a menudo a una visión pasadista y fosilizada de las sociedades amazónicas —a la par de una visión idealizada del mundo andino—; visión que perdura en gran parte hasta hoy en día. De tal modo que la presencia o la ausencia de los khipu ha sido invariablemente adelantada como uno de los principales operadores para contrastar culturas andinas y amazónicas.

Sin embargo, varios elementos han modificado esta apreciación errónea de las cosas. Primero, algunos investigadores empezaron a partir de los años 1970 a cuestionar esta supuesta dicotomía entre cultura andina y cultura amazónica, realzando por ejemplo la dimensión animista presente en la religión inca. Los trabajos de Lévi-Strauss jugaron a su vez un papel clave en este cuestionamiento con el desarrollo de un nuevo tipo de estudio comparativo, insistiendo sobre las similitudes culturales (en cuanto a sistemas de transformaciones) entre ambas regiones —referente en particular a la estructura social y las reglas matrimoniales—, como bien lo confirmaron después los trabajos de Tom Zuidema y Donald Lathrap sobre la probabilidad de un fondo cultural común entre las altas y bajas tierras sudamericanas (Poole, 1987: 510-511).

En segundo lugar, una serie de nuevos trabajos sobre los khipu ha cambiado nuestro entendimiento de estos objetos, especialmente como «documentos etnohistóricos», o sea como un sistema de almacenamiento de informaciones con referencia a eventos del pasado y del presente, en términos cercanos a una «escritura», para así decirlo de algún modo.

Tercero, el uso de cuerdas anudadas está lejos de ser desconocido en las tierras bajas amazónicas. Las encontramos en las Guayanas y la Orinoquía, en el Brasil Central y en el noroeste amazónico, entre otros, pero también en Norte y Meso-América¹. Sabemos, además, que este sistema de cuerdas existía en otras partes del mundo: en Nueva Guinea, Melanesia y Polinesia, por ejemplo. A propósito de las islas Marquesas, Karl Von den Steinen (2005: 63-66) recogió a finales del siglo XIX antiguas cuerdas anudadas (unas con más de 300 nudos) utilizadas por los sacerdotes, sea como registros genealógicos (para memorisar los nombres de las ancestros que pueden superar en ciertos casos a los 200), sea para registrar los versos de los cantos y ciertas historias. En este último caso, el objeto se componía de una bolsa trenzada llamada *moena tekao* («trenzado para las historias»), cuya asa estaba prolongada por

¹ Para una distribución por área de las cuerdas anudadas en América, véase Chaumeil, en prensa: lámina 1. Adaptación a partir del mapa de Birket-Smith, 1966-1967: 17. Véase también Chaumeil, 2006.

una larga cuerda anudada, cada nudo correspondiendo a un verso, mientras que la bolsa «contenía» los cantos así como los registros genealógicos.

Varios otros artefactos (bastones, tejidos, pinturas, etc.) fueron también empleados como sistema mnemotécnico en las tierras bajas amazónicas. Recordaremos brevemente los famosos «mapas» de corteza pintada representando, según cuentan los huitoto del Putumayo, el cosmos o más bien una suerte de calendario agrícola (Pineda, 2003: 480-481). Whiffen (1915: 92) describe uno de estos «mapas» de corteza, al parecer muy antiguo y muy cuidado por los indígenas, cuyo centro estaba dividido en una docena de cuadrados, cada uno con dibujos de figuras humanas dedicándose a la guerra, la caza, la pesca o la agricultura, y figurando las «naciones» del mundo. Un estudio detallado de este tipo de pictografía amerindiana queda todavía por hacer.

1. Los nudos generativos

Lo que se propone entonces en este ensayo no es únicamente acercarse al tema de las cuerdas anudadas en cuanto sistema de almacenamiento y ordenamiento de datos (cantos, relatos, eventos, etc.), sino de proyectar este sistema dentro de una perspectiva sudamericana, y no estrictamente andina como ha sido el caso hasta el momento.

Se ha llamado, por otro lado, la atención sobre la posibilidad de que las primeras cuerdas anudadas fuesen desarrolladas independientemente las unas de las otras, antes de ser atadas juntas o en grupos a una cuerda principal. También se ha señalado la presencia de objetos o figurinas a veces atados en las cuerdas, como ha sido el caso de algunos khipu andinos². Este sistema de objetos atados en una cuerda se encuentra todavía en ciertos especímenes de cuerdas amazónicas, como las procedentes de las Guayanas. Este hecho de atar pequeños objetos en las cuerdas queda todavía por estudiar (Pärssinen & Kiviharju, 2004).

Se puede repartir tentativamente las cuerdas anudadas amazónicas en tres tipos : 1) las cuerdas usadas para medir el tiempo (un nudo = un día, etc.); 2) las cuerdas empleadas para registrar un recorrido o una operación cualquiera (nudo = elemento del paisaje, un encuentro, un malpaso, etc.): se insertan

² Véase la lámina presentada por Wiener (1880: 776) de un tal khipu supuestamente encontrado en Paramonga.

por ejemplo unos objetos para memorizar recorridos o algún acontecimiento durante las expediciones sobre largas distancias, marcas que servirán luego de referencia para expediciones futuras; 3) las cuerdas utilizadas para inaugurar, memorizar u ordenar distintas fases o secuencias rituales, o para recordar eventos (el nudo indica entonces un canto, una secuencia ritual o un evento, y la totalidad de los nudos representa el repertorio completo de cantos, de los episodios rituales o de los eventos).

Nos concentraremos sobre este último tipo de cuerdas, tomando dos ejemplos. El primero concierne a las cuerdas con figuritas atadas de los teko-emerillón (de lengua tupí) de la Guayana Francesa, recogidas en 1931 por la expedición Monteux-Richard, y depositadas en el Museo del Hombre de París y luego en el Musée du quai Branly (Perret, 1933; Fernandes, 1944; Déléage, 2010). Como segundo ejemplo presentaremos —en base a nuestro propio material etnográfico— las cuerdas-canto de los yagua de la Amazonía peruana³ que se encontraban en uso, como pudimos comprobarlo, hasta hace muy pocos años.

1. 1. Cuerdas teko/emerillón para los ciclos rituales *tule*

Las primeras referencias sobre este tipo de cuerda remontan a finales del siglo XVII a los indígenas galibi de la Guayana Francesa quienes utilizaban dicho artefacto en los ciclos rituales *tulé*. Las descripciones corresponden a lo que sabemos del uso contemporáneo de las cuerdas teko/emerillón (Perret, 1933). Tendríamos así testimonio de la permanencia de un mismo objeto con una función similar a lo largo de un periodo de tres siglos.

Estas cuerdas anudadas sirven para regular las ceremonias que exigen la inserción, en el momento adecuado, de los ritos apropiados según el orden preciso de los elementos figurados, los cuales evocan de una manera u otra las fases rituales correspondientes. Así, un mechón de pelos de pecarí atado en la cuerda indica el baile del pecarí; una figurita de madera representando un loro, el baile del loro; un simple nudo puede indicar una pausa, etc.

La «lectura» de la cuerda teko/emerillón (n.º 71.1932.9.132, Musée du quai Branly, Paris) se haría de la siguiente manera:

●
³ Los yagua conforman una sociedad de 4 500 personas aproximadamente, hablan una lengua aislada (familia peba-yagua) y viven sobre un territorio comprendido entre la región nororiental del Perú y la zona fronteriza del llamado Trapecio amazónico en territorio colombiano.

1 - nudo, *beru*

En la descripción de Eurico Fernandes (1953), el dueño de fiesta cierra el nudo para declarar la fiesta abierta

2 - llegada de los invitados (indicado por un palito de madera)

3 - nudo

4 - desfile de los danzantes (hojas secas amaradas)

5 - los danzantes se adornan y toman cachiri (figurita de madera representando la olla de cachiri, bebida fermentada de yuca o mandioca)

6 - baile y entrada de la carne ahumada (pedazo de madera)

7 - baile de la serpiente *tukulue* (pedazo de cuerda enrollada)

8 - baile del cangrejo (garra del cangrejo)

9 - baile *ulua* (palito)

10 - baile del mono rojo (figurita representando el mono)

11 - las mujeres se adornan con hojas (hojas secas)

12 - significado no conocido

13 - baile del pajarito *paiuiu* (pico del ave)

14 - significado no conocido

15 - los danzantes se pegan algodón en la cara (pedazo de algodón)

16 - las mujeres invitan a beber a los danzantes sentados (pequeño banco)

17 - fabricación de collares de concha (concha)

18 - nudo

19 - baile del ara (pedazo de pluma del ara)

20 - cachiri (figurita representando un pilón). Se toma cachiri (cerveza de mandioca)

21 - baile del ave *kudini* (pito recordando el canto —silbido— del ave)

22 - ¿baile de las hormigas? (manejo de virutas similar a las virutas que dejan las hormigas)

23 - baile del pajarito silbador (figurita en forma de silbato)

24 - nudo seguido por una lazada (figuración de la anaconda), indica: baño colectivo

28 - baile de la mujer anciana (figurita representando una anciana)

37 - nudo y lazada (baño colectivo)

46 - baile de la raya (dardo venenoso de la raya)

47 - nudo, baile del pajarito *pitaua*

48 - nudo, baile de la mosca de carne

49 - nudo, baile del pajarito *kalimadu*

50 - nudo, baile final del pajarito *uagaga*

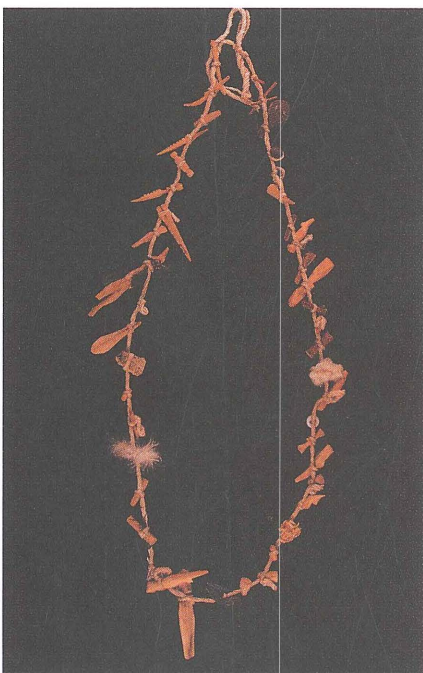


Figura 1 – Cuerda teko/emerillón con objetos atados

Misión Montoux-Richard (1931), Musée du quai Branly, pieza n.º 71.1932.9.134

El orden de los bailes y motivos pueden variar de una cuerda a la otra pero la estructura de conjunto queda la misma. Disponemos en el caso de los emerillón del Brasil de un descriptivo de las mismas ceremonias que muestra el encadenamiento —conforme al orden de los nudos sobre la cuerda— de los bailes, músicas, intermedios, libaciones y otros episodios, cada nudo designando la fase ritual correspondiente (Fernandes, 1953). Entre los wayāpi vecinos (de la misma familia lingüística tupí que los teko-emerillón), es la estricta sucesión de las estrofas de los grandes cantos que debía ser notada y visualizada por las cuerdas llamadas «imágenes del canto» —igualmente adornadas de motivos (perlas, plumas, bolas de algodón), y que introducían cada uno, una nueva estrofa (Beaudet, 1997)—.

La particularidad de estas cuerdas anudadas, en comparación con las otras conocidas en la Amazonía, consiste en la presencia de pequeños objetos o figurinas dispuestos sobre la cuerda, indicando diferentes episodios del ritual: canto, baile, pieza musical. Lo interesante aquí, con relación a los khipu en general, es que una serie de imágenes o íconos específicos vienen a reforzar el trabajo de memoria de manera menos abstracta que el simple orden constante o el tipo y color de los nudos. Podríamos quizás adelantar que la función de los colores y los tipos de nudos que se señaló para los khipu se substituye aquí por la iconografía o pictografía. Pärssinen & Kiviharju (2004: 33) piensan, sin embargo, que esta clase de cuerdas con objetos atados sería más bien una innovación relativamente reciente.

En la cuerda teko/emerillón, los nudos simples marcan el inicio y el final de la fiesta. En medio de la cuerda los nudos pueden indicar pausas, ya sea para descansar o para limpiar la pista de baile. Se distingue, además, entre nudos y lazadas que representan, cuando aparecen juntos, el baile de la anaconda que se termina con unos baños colectivos. Un canto mal inserto en la serie ordenada puede incluso «malograr» la fiesta.

Se puede, por otro lado, registrar sobre la cuerda —y esto es digno de ser notado— nuevos acontecimientos o eventos inesperados en el momento en que se producen⁴. Según la descripción de Fernandes (1953: 273-278), se presentó el caso de la visita imprevista de un líder wayāpi (de lengua tupí) que provocó la interrupción de un ritual *tulé* celebrado por una comunidad emerillón del Brasil. El jefe de ceremonia marcó el evento con un nudo sobre la cuerda y dio al episodio un nombre (*zaeiri*) que sirvió para componer un nuevo canto que, de esta manera, se memorizó, incorporándolo en el *tulé*. Esto indicaría que las cuerdas forman un sistema abierto (y no cerrado). Se desconoce, sin embargo, qué elemento u objeto se escogió —además del nombre *zaeiri*— para referirse a este evento.

Vale notar sin embargo que los nudos y motivos atados sobre la cuerda funcionan como indicadores de tema, de posición y de orden, y no tanto como si fueran «signos» propiamente dichos. Indican la secuencia ritual correspondiente, pero no dicen mucho sobre su contenido: de ahí la necesaria complementariedad entre cuerda y texto oral.

Por otro lado, las nociones de orden y de sucesión implicadas en la lectura de las cuerdas tienen su estricto paralelo en el desarrollo y presentación de las secuencias rituales, los cantos y bailes de muchos pueblos amazónicos. Todo ocurre como si la sucesión ordenada de motivos tenía igual —o quizás más— importancia o significado que sus propios contenidos⁵.

1. 2. Cuerdas yagua para la gran fiesta de iniciación masculina *ñá*⁶

El ejemplo de las cuerdas rituales de los yagua desarrolla esta idea de sistema abierto y de combinación entre imagen y palabra. Nos da además



⁴ Para casos similares entre los kuikuro del Alto Xingú en Brasil, véase Fausto *et al.*, 2007: 25.

⁵ Al respecto, ver, entre otros muchos ejemplos, la descripción del baile de *tusi* de los andoque de la Amazonía colombiana hecha por De La Hoz (2005).

⁶ Es interesante señalar que en su trabajo sobre la gran fiesta de los yagua, E. y P. Powlison (1976) no se refieren en ningún momento al manejo de cuerdas anudadas para regular u ordenar las fases del ritual. En cambio, apuntan la correspondencia entre ciertos cantos y ciertas actividades de la fiesta, haciendo entender que los propios cantos podían cumplir una función de señal u ordenamiento de secuencias rituales. Por ejemplo, uno de los cantos de guerra anuncia la distribución de carne ahumada, mientras que otros cantos de guerra indican que el dueño de la fiesta y su familia sirven el masato; el canto del armadillo señala el comienzo de las actividades finales de la fiesta. En este

informaciones sobre el proceso de almacenamiento (de puesta en memoria) de ciertos lugares y eventos del pasado (o percibidos como tales).

Esto es un dato importante sabiendo que los yagua —a semejanza de otros pueblos amazónicos— comparten una mitología o, mejor dicho, una geografía mítica que se podría calificar de «tubular»; es decir, sin referencia alguna a lugares o topónimos precisos (no nombran «sitios sagrados», por ejemplo). Piensan la «tierra» bajo la forma de un árbol gigante acostado que comparan a una cerbatana —es decir, como si fuera un tubo hueco—, y en el cual, el tronco forma el río Amazonas y las ramas sus afluentes. El elemento central y organizador de su topografía es entonces un eje (el río), un corredor de circulación orientado en dirección este-oeste, sobre el cual los yagua dicen ocupar el «centro», y sobre el cual se desplazan (o «deslizan», si se quiere utilizar la metáfora del tubo).

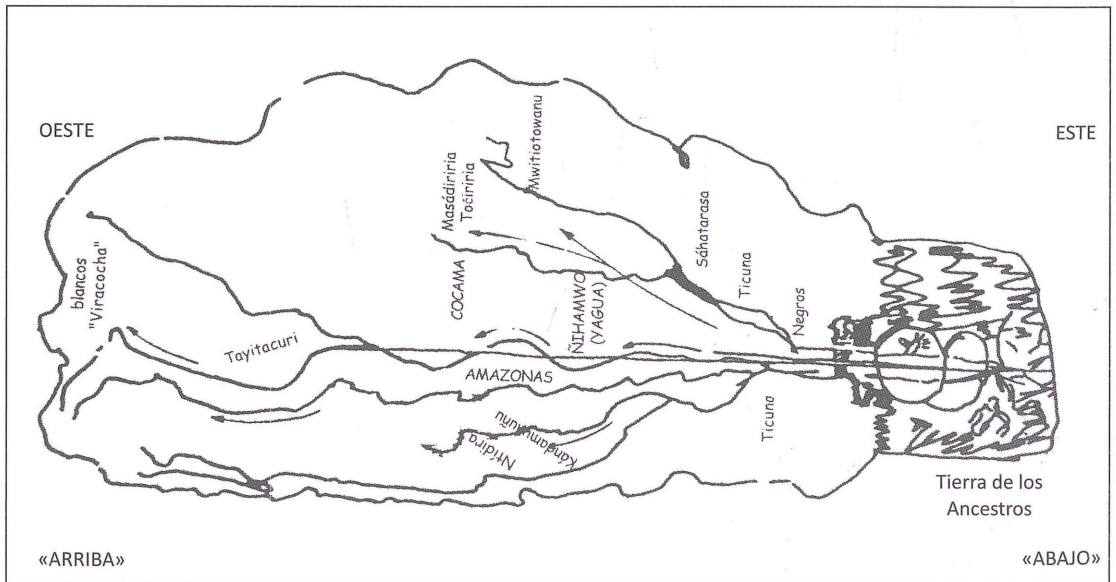


Figura 2 – Geografía mítica «tubular»: el árbol derribado

Dibujo de Alberto Proaño, 1976

canto se refiere a un armadillo saliendo de su escondite, y conforme van cantando van saliendo los participantes fuera de la maloca de fiesta. Se sabe que cuando se caza un armadillo, este animal sale muy rápidamente de su escondite: metáfora utilizada aquí para indicar las actividades finales y la clausura de la fiesta.

Sería entonces difícil encontrar en la mitología yagua la presencia de espacios topografizados o marcas de eventos precisos vinculados al paisaje. En cambio, las cuerdas anudadas de los yagua pueden cumplir esta función y relacionarse a sitios y eventos, como si se tratara de una operación de exteriorización (o de externalización) de la memoria, materializada por una serie de nudos ordenados sobre la cuerda. Es decir que, en vez de leer los acontecimientos directamente sobre el paisaje —utilizando topónimos o hidrónimos como lo hacen muchos otros pueblos—, los yagua lo realizan empleando un artefacto con tres dimensiones que se encuentra de esta manera separado físicamente del espacio geográfico.

1. 3. Cuerda-canto

Se trata de una cuerda trenzada, *nëyúpasara* (literalmente «cuerda con nudos») de varios metros, realizada con soga de chambira (*Astrocaryum chambira*) por un cantor profesional o *maranu*, sobre la cual se disponen varias series o grupos de nudos con ocasión de los grandes rituales de iniciación masculina que pueden extenderse por varias semanas o más⁷.

A continuación indicamos las principales correspondencias entre las fases del ritual (compuesto de un prólogo, la fiesta propiamente dicha, y un epílogo), los episodios míticos y los cantos (también repartidos en tres grupos: cantos clánicos, cantos de guerra y cantos de alegría).

⁷ Para más detalles sobre los rituales yagua, ver Chaumeil (2000) y Powlison & Powlison (1976).

Correspondencia entre las fases del ritual, los cantos y la mitología

Ritual	Mitología	cantos
Preparativo/prólogo		
<i>[a cargo de la familia del dueño de la fiesta]</i>		
cortar leña (para cocinar)	Mito de los Mellizos	
sacar resina de copal (para la candela)	matanza (los enemigos matan a los padres de los mellizos)	
organización de los grupos de cantantes		cantos clánicos
participación de los espíritus de la caza		<i>runu</i>
levantar la gran vela	los mellizos fabrican/transforman	
preparación del gran masato	la gente nueva por orden clánico	
iniciación de los jóvenes (pinturas clánicas)		
salida para la caza grande	salida para la guerra (venganza)	
		cantos de transición
Cuerpo de la fiesta		
regreso de la caza grande	Guerra (los mellizos veng a sus padres muertos soplando en las flautas secretas)	cantos de guerra
preparación de la carne ahumada		<i>niki</i>
luchas de cintura		
bailes, juegos, gran masato		
bautismo de los niños para darles nombres clánicos		fin de los cantos de guerra
		cantos para romper con los cantos de guerra
Epílogo		
masateada		
música con flautas y tambores	los mellizos festejan la victoria	cantos de alegría
baile de despedida <i>rónohá</i> , «afrecha de masato»	sobre los enemigos	<i>niradoda</i>
ritual de picaduras de hormigas		



Figura 3 – Sabino Gómez (el cantor) y Alberto Proaño (manejando la cuerda)
Fotos Jean-Pierre Chaumeil, 2006

A cada nudo corresponde un canto específico y a cada grupo una serie de cantos; la cuerda en su totalidad forma el «gran canto», *jamo maranu* o *ñá maranu* (el canto de la fiesta *ñá*). La cuerda-canto coordina —como si fuese una partitura musical— el conjunto de las secuencias rituales.

Parece que en el pasado cada clan *riria* tenía un nudo particular ubicado al inicio de la cuerda. La función del cantor consiste en dirigir día y noche los cantos, sin interrupción, hasta el final de la fiesta, lo que implica de su parte un buen entrenamiento para recordar todo el repertorio sin equivocarse; de ahí la importancia de la cuerda anudada.

Los cantos deben encadenarse (presentarse) en un orden estricto —con alternancia entre los cantos de día (*naria maranu*) y los cantos de noche (*nopora maranu*)—, según una tonalidad de voz, un ritmo y un paso precisos.

Se empieza por la primera serie de cantos, que son los cantos clánicos *runu* (marcados sobre la cuerda con una primera serie de nudos); luego viene la segunda serie de los cantos de guerra *niki* (correspondiendo a la segunda serie de nudos); y por fin, la serie de los cantos de alegría *niradoda* (tercera serie de nudos).

Cada serie de cantos-nudos está separada por cantos de transición (espacio sin nudo en la cuerda) que «rompen» con las series:

-----Xxxxxxxxxx -----xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx ----- xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx ---
cantos clánicos transición cantos de guerra transición cantos de alegría

La letra de los cantos es inaccesible a la mayoría de las personas, y evoca situaciones que necesitan numerosas referencias míticas, de suerte que el conocimiento de la mitología se vuelve indispensable para apreciar las circunstancias sobreentendidas en los cantos.

La cuerda se guarda enrollada alrededor de un palo y se desenrolla solo al momento del ritual, «leyéndose» en un solo sentido.

Daremos a continuación un ejemplo de lectura de la estructura básica de una cuerda anudada yagua, así como una muestra de cantos clánicos organizados en alternancia entre cantos diurnos y cantos nocturnos, que conforman parte del repertorio de los clanes tucán y ardilla.

▣ 1° nudo: Canto primero *ntenonu*

Cantos para abrir la fiesta:

- canto de la boa mantona *hiwanunsa* (*Constrictor constrictor*): representa la «cuerda-canto» / indicador de espacio, la boa se desliza ondulando su cuerpo/

- canto de la palmera *púrewara* (*Bactris gasipaes*), / indicador de tiempo, febrero —periodo de la fiesta— es también el periodo de maduración de los racimos del *Bactris* que inicia el ciclo anual yagua/

2° nudo

Cantos para llamar a los participantes que van entrando en la casa de fiesta (según orden clánico);

3° nudo

Cantos para llamar a los hombres y repartir los papeles de cada uno;

4° nudo

Cantos para llamar a las mujeres y repartir los papeles de cada una;

5° nudo

Cantos clánicos (por ejemplo, en el caso del clan ardilla: «cantos de los palos de baile *mëndawó*», típico de este clan: canto de la ardilla (que remite al mito de la ardilla y del tucán), bailes, pantomimas;

6° nudo

Cantos para llamar a los jóvenes y organizar los juegos (diferentes según los clanes);

... último nudo de la serie *runu*

Canto-baile del picaflor *muchi*, que anuncia las luchas rituales *toti*.

Cantos de transición: primer «gran masato» (juegos, tomadera) *runu vatada*

□ 1° nudo de la segunda serie *niki*

Cantos de guerra de los antiguos (diurnos *junaria niki*; nocturnos *nopora niki*)

2° nudo

Cantos de guerra de los yuri (se hace referencia a los **collares de dientes humanos**);

... último nudo

Cantos de guerra de los corotú (conflicto que remontaría más o menos hacia 1930-1940).

Cantos de transición *niki vutada*: tomadera, etc.

□ 1° nudo de la tercera serie *niradoda*

Cantos de alegría;

... último nudo

Canto final *ronohán* y juego de las picaduras de hormiga.

Ejemplo de cantos clánicos pertenecientes a los clanes Tucán y Ardilla

Cantor *maranu* Sabino Gómez

del clan tucán *nowaria*

Cuerda Alberto Proaño

del clan ardilla *mëkaturia*

Edén 25 de octubre de 2006

Cantos del tucán (cantos diurnos)

□ canto 1: *chewatake*

□ canto 2: *turuse* (pajarito amarillo), cantar al pajarito significa «tomar masato»

□ canto 3: *musanda* (canto del apellido del trompetero)

□ canto 4: *sochi* (canto para pintar la tinaja) para preguntar si todos están en la maloca

□ canto 5: *muchiya* (canto del picaflor *muchi*) para preparar a los luchadores

□ canto 6: *pasatuse* (canto de la perdiz)

□ ...

Cantos de la ardilla (cantos diurnos)

□ canto 1: *hësumaria* (canto de la rama del palo grueso)

□ canto 2: *kisaki* (canto del hombre flaco y alto)

□ canto 3: *witusi* (canto del huayo de renaquillo) juego

□ canto 4: *iriame uniapare* (canto para amarrar la corona) juego con algodón y achiote

□ canto 5: *tusi* (canto de la rana *tusi*)

□ canto 6: *nërëtisa hara tiyénsa* (canto del juego de la rueda)

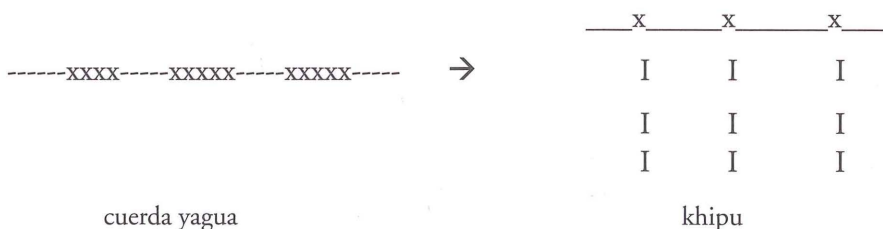
□ ...

Cantos nocturnos /nopora maranul/

- ☐ **canto 1:** *kukukué* (canto de llamada para la noche)
- ☐ **canto 2:** *ramë* (canto de la barriga de la chosna)
- ☐ **canto 3:** *karere* (canto de las tablitas *titichi*)
- ☐ **canto 4:** *asucha mandachira* (canto de la yuca rallada) para que venga el espíritu *wawitijó* a tomar masato
- ☐ **canto 5:** *tukatukaya* (canto de los que tienen el mismo nombre)
- ☐ **canto 6:** *sanëmahëya* (canto del camaleón *sanëma*) para engrandecer la maloca
- ☐ **canto 7:** *siyónse* (canto de la pinsha que brinca)
- ☐ **canto 8:** *arëparirí* (canto de la carachupa-mama) para terminar el ciclo de cantos nocturnos

El proceso de registro y memorización de las fases rituales (las cuales se extienden sobre un mínimo de dos días y dos noches) está aquí facilitado por: 1) la presencia de especialistas cuya función es memorizar los cantos de todos los clanes; 2) el propio sistema clánico, que reduce las posibilidades de confusión o de equivocación (el sistema de segmentación clánico podría funcionar en este caso como un sistema mnemotécnico); y 3) el corte en tres series ordenadas de cantos, separadas por cantos de transición.

En el lenguaje (formato) de los khipu, se podría representar tal esquema por una cuerda central con tres cuerdas secundarias amarradas, respetando espacios entre ellas (los cuales corresponderían a los cantos de transición):



Es preciso anotar que los yagua no tomaron la opción de atar varias cuerdas a una cuerda principal —como hubieran podido fácilmente hacerlo técnicamente, tomando en cuenta la estructura y el principio de lectura de las cuerdas—, sino que prefirieron disponer los elementos de manera lineal sobre una sola cuerda, sin cuerdas secundarias o pendientes.

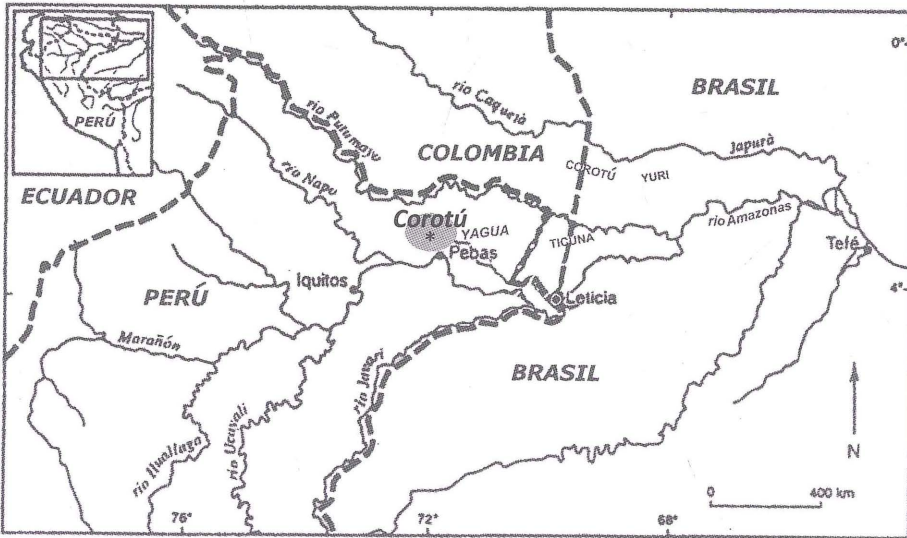
Analizamos ahora algunas características de los cantos de guerra que conforman la segunda serie de nudos en la cuerda.

1. 4. Cantos de guerra

Los cantos de guerra presentan de hecho un interés adicional, en el sentido que: 1) permiten reconstruir algo de la historia de la sucesión de eventos en la serie, y 2) proporcionan información sobre la manera de registrar eventos del pasado.

Para ilustrar eso, me centraré en los cantos de guerra de los corotú y yuri (que corresponden al último nudo de la serie *niki*), porque tenemos algunos datos sobre esta batalla que tuvo lugar, calculamos, hacia 1930-1940 al norte del actual pueblo de Pebas (fig. 4).

Este fue, posiblemente, el último gran combate que libraron los yagua. Los corotú (o coretú) y los yuri, grupos indígenas prácticamente desaparecidos hoy en día, vivían antiguamente al norte del Putumayo y hacían parte de los enemigos tradicionales de los yagua si se juzga por los numerosos cantos de guerra que hacen referencia a ambos grupos. Sabemos, sin embargo, que estos dos pueblos fueron desplazados hacia el río Amazonas, cerca de



* Sitio llamado "Corotú"

Figura 4 – Mapa de localización del sitio de Corotú, región fronteriza del Trapecio Amazónico

Composición: Jean-Pierre Chaumeil

la antigua misión de Pebas —en pleno territorio yagua— a finales del siglo XVIII. Resulta entonces muy probable que descendientes de estos grupos desplazados mantuvieron contactos directos con los yagua, lo que podría explicar su presencia en la antigua tradición guerrera de este pueblo.

El texto codificado de estos cantos incluye detalles sobre el lugar del combate, la estrategia de la batalla y de los enemigos, así como referencias a episodios míticos. Por ejemplo, la figura del cóndor, muy presente en dichos cantos, aparece también en la mitología y en la escatología yagua, cuando las almas de los muertos abandonados en el campo de batalla —es decir, sin recibir sepultura— se transforman en cóndor y pasan el resto de su existencia persiguiendo a los vivos y comiendo carne podrida (Chaumeil, 1992).

En otra parte del canto, la descripción del lugar de combate (dos malocas quemadas sobre una loma con zanjas de defensa) aparece como una representación estandarizada de un sitio de guerra. Esta descripción se relaciona probablemente con el modo funerario tradicional de los yagua que consistía en la inhumación del muerto en una fosa cavada al centro de la maloca, secuencia seguida por el incendio de la vivienda y el abandono del lugar (Chaumeil, 1992).

Sea lo que fuera, los yagua bautizaron este lugar como «Corotú», en memoria de esta batalla, nombre que significa para ellos «donde los ancianos murieron en guerra». Esto indicaría cómo los eventos históricos deben ser previamente insertados en una estructura narrativa (canto) para ser memorizados, o para decirlo de otra manera, que el proceso de memorización de tales eventos implica un trabajo de puesta en narración. Pero quizás lo más interesante y novedoso es que el nombre de Corotú —proporcionado verosímilmente por los yagua, ya que nadie aparte de ellos recuerda dicha batalla— ha sido después conservado para figurar en los mapas regionales y oficiales del Instituto Geográfico Nacional, designando un pequeño río al norte de Pebas, posiblemente cerca del lugar de la batalla de los yagua. Es así como un nombre de lugar, asociado a un evento y notado en la cuerda por un nudo, se habría, quizás por primera vez, desconectado o desprendido de la cuerda para figurar en un mapa como topónimo. Tendríamos aquí un ejemplo de toponimización de un evento histórico a partir de su inscripción previa en la cuerda anudada bajo la forma de un canto. Este mecanismo nos ayudaría a entender el proceso inverso de la transformación de eventos localizados en el tiempo y el espacio en una serie de nudos ordenados sobre una cuerda, sabiendo que el proceso de mediación de tal transformación es la puesta en canto.

Vemos entonces cómo se combinan aquí varios elementos: 1) la mitología, que explicita el contexto de los cantos; 2) los cantos, que inscriben de manera estereotipada los eventos en el espacio; 3) los nudos sobre la cuerda, que inscriben una sucesión de eventos en el tiempo. La combinación del canto y de la cuerda, asociando palabra e imagen, permite así construir una memoria del pasado inscribiéndola en una «cronología» visualizada por la sucesión de los nudos sobre la cuerda.

El esquema formal de la cuerda anudada yagua, declinando series y subseries, sería como sigue:

Cuerda anudada yagua

Apertura	/nudo/	-cantos	
Serie I			
	- subseries:	- cantos-baile	dia/noche
		- juegos	
		- luchas	
		- etc	
<hr/>			
corte			
<hr/>			
Serie II			
	- subseries :	- cantos-baile	dia/noche
		- juegos	
		- luchas	
		- etc.	
<hr/>			
corte			
<hr/>			
Serie III			
	- subseries:	- pantomimas	dia/noche
		- bailes de alegría	
		- etc.	
Cierre	/nudo/	- Juego de las picaduras de hormigas	

En clave khipu, este esquema se podría leer así :

Serie I	I	Serie II	I	Serie III	I
	I		I		I
	I		I		I

Vemos cómo las cuerdas anudadas yagua —la observación valdría también para las cuerdas teko/emerillón— tienen mucho que ver con la memorización y ordenamiento de secuencias y cantos rituales, pero también de eventos históricos. No tenemos en cambio datos sobre un eventual papel político que hubieran tenido las cantores de cuerdas como lo sugiere, por ejemplo, Frank Salomon para Tupicocha (Salomon, 2004). Debemos sin embargo señalar que la función del *maranu* es el único oficio entre los yagua que se transmite de padre a hijo. Por otro lado, el cantor suele estar acompañado por un coro conformado por una treintena de personas cuyo papel es dar la réplica al cantor. Quizás en el pasado el cantor profesional haya tenido ayudantes en el manejo de las cuerdas. Eso hace pensar en lo que señala Cieza de León en la *Crónica del Perú* (1985 [1553]) sobre la separación de la función del *khipucamayo* de la función del cantor en el caso de los khipu históricos andinos, o sea la complementariedad de los nudos (con un especialista) con la memoria cantada (con otro especialista).

2. Comparaciones

Sería por otro lado interesante contrastar a manera de comparación este modelo bastante abstracto de memoria histórico-espacial —se podría también incluir aquí los viajes chamánicos que siguen a menudo la misma lógica—, con otros modelos estrechamente vinculados a la geografía y al paisaje topografizado, con topónimos u otras formas de inscripción espacial a semejanza de los yánsha (de afiliación arawak) que no emplean —hasta donde sabemos— ninguna clase de cuerdas como de las que nos ocupamos en este trabajo.

Richard Smith llamó la atención sobre la importancia del paisaje como lienzo sobre el cual los pueblos de la Amazonía andina organizan y expresan su historia colectiva (Smith, 2006: 22). Mostró, a propósito de los yánsha, cómo ciertos hitos geográficos (montañas, rocas, lagos, etc.) forman un tipo de iconografía antigua incrustada en el paisaje, y sus nombres a menudo se remiten a eventos históricos y míticos —como si fueran «textos escritos en el

paisaje» en palabras de Fernando Santos-Granero (1998)—. Este último autor mostró, por su parte, cómo los nombres topográficos actuales utilizados por los yánesha para reconocer los ríos y cerros recuerdan el camino del héroe mítico Yompor Ror y los sucesos que ocurrieron en estos lugares (Santos-Granero, 1998). Quizás se podría hablar de «geokhipu» con referencia a este tipo de procedimiento de inscripción de la historia en el paisaje. Si relacionamos, en efecto, todos estos «topogramas» orientados según los cursos de los ríos y las crestas de los cerros, podemos dibujar en un mapa virtual una suerte de khipu geográfico. Lo interesante del aporte de Smith es que gran parte de estas referencias geográficas se encuentran localizadas en los Andes centrales y aun más allá hacia el litoral pacífico, dejando pensar que alguna vez la historia de los yánesha tuvo algo que ver con estos lugares muy distantes de su territorio actual (la selva central peruana). Los nasa de los Andes colombianos estudiados por Joanne Rappaport (2004) son otro ejemplo de sociedad que, al igual que los yánesha, otorgan una gran importancia a la geografía para conservar y transmitir su memoria histórica.

De cierta manera, se puede decir que los yagua hacen lo mismo, pero no a partir de una iconografía inscrita en el paisaje —como en su modelo de geografía mítica «tubular»—, sino precisamente a partir de una iconografía desconectada o separada del paisaje para ser inscrita o transcrita en un artefacto (una cuerda anudada). De un lado (yánesha, nasa, etc.) tendríamos un dispositivo de memorización y de transmisión que se estructura alrededor de lugares y eventos marcados en la geografía, y del otro (yagua), el mismo dispositivo implicaría un proceso de abstracción o de desconexión con el paisaje (geografía tubular) que permite inscribir y visualizar estos mismos lugares y eventos en una cuerda (y no en la geografía) por medio de nudos y cantos.

3. ¿Khipu humanos?

Si nos referimos ahora a la estructura básica de la cuerda anudada yagua presentada anteriormente, notaremos como tema central de los cantos de guerra de los yuri la referencia a la obtención como trofeos de collares de dientes humanos. Este es un tema de suma importancia para los yagua como veremos a continuación, tema que está posiblemente vinculado con las cuerdas anudadas.

este siglo. Acostumbraban conseguir de sus enemigos muertos en el campo de batalla tres tipos de trofeos: el húmero, los huesos de los dedos y los dientes (Chaumeil, 2002). Con el húmero hacían flautas, con los huesos de los dedos confeccionaban pulseras, y con los dientes fabricaban collares y cinturones, llevados respectivamente estos dos últimos, por los guerreros y sus esposas.

A modo de ejemplo reproducimos a continuación unos collares de dientes humanos de los andoke, vecinos de los yagua, y con los cuales compartían esta misma costumbre guerrera, así como un cinturón de dientes (probablemente humanos) llevado por las esposas de los guerreros yagua. Hasta donde sabemos, los yagua no han conservado tales trofeos humanos; siguen utilizando en cambio collares de dientes de jaguar y de monos como posibles sustitutos de los antiguos trofeos guerreros.

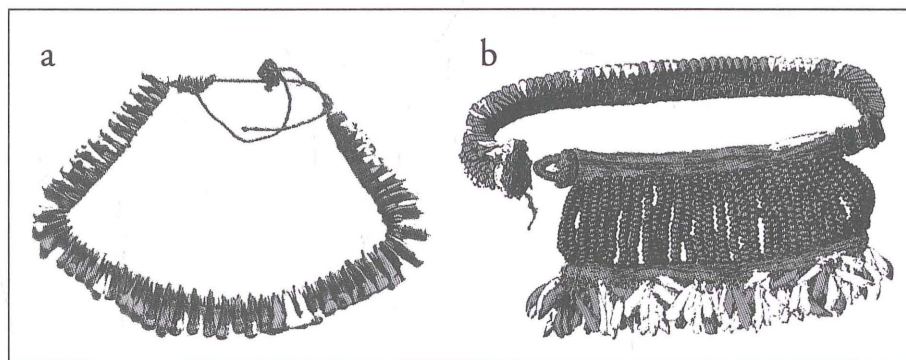


Figura 5 – a) Collares de dientes humanos de los andoke (según Whiffen, 1915); b) Cinturón de dientes llevado por las mujeres yagua (según Tessmann, 1930)

Los collares de dientes humanos, que eran de máximo prestigio entre los yagua, se llevaban en pectoral (con las incisivos) y en dorsal (con las muelas), de suerte que el guerrero se encontraba durante su existencia como «atrapado», metonímicamente, entre las mandíbulas de sus enemigos. Se piensa que los dientes (en menor medida los huesos) concentran la mayor cantidad de fuerza vital, llamada *wuí*, contenida en el cuerpo. La costumbre que consistía en adquirir dientes de los enemigos puede entonces interpretarse como un mecanismo de apropiación de una fuerza vital exterior.

Las funciones de memoria que hubieran tenido los trofeos de dientes humanos han sido apuntadas por varios autores. A mitad del siglo XVIII, el padre João Daniel hizo alusión a collares de dientes humanos utilizados en la Amazonía

para recordar y contabilizar los enemigos muertos o matados (Daniel, 1976 [1757-1776]). Estos rosarios de dientes representarían la memoria viva de los enemigos muertos. La transmisión y acumulación de los dientes a lo largo de las generaciones como memoria tiene mucha resonancia en otras partes de la Amazonía, en particular donde los yagua que conservaban y transmitían estos trofeos de generación en generación como si fueran sus bienes más preciosos y valorados, lo que posiblemente eran.

Queda claro, entonces, que la referencia a los collares de dientes humanos en los cantos de guerra yuri tiene como propósito recordar esta fase de la historia yagua que les oponía a los yuri. En el canto se agrega un elemento onomatopéyico buscando reproducir el choque de los dientes cuando los collares se mueven, como si se tratará de reavivar de nuevo, con sonidos, la memoria de las guerras antiguas. Quizás la dentición, con las fases de crecimiento y pérdida de los dientes a lo largo de la vida, se presta mejor que cualquier otro elemento corporal para expresar esta idea de sucesión y de cuenta.

La hipótesis de la existencia de un paralelo entre las cuerdas anudadas amazónicas, los khipu andinos y los collares de dientes humanos se revela como sugestiva, más aún cuando se sabe que los propios soldados del ejército inca llevaban semejantes collares de dientes humanos tomados de los cuerpos de los enemigos (Rowe, 1946: 236). Queda mucho por estudiar de manera comparada sobre estos temas, pero resultaría interesante al respecto considerar los collares de dientes humanos amazónicos como una especie de «khipu humanos» en cuanto forman, como lo vimos, un tipo de memoria vital, suerte de prolongación o extensión de las cuerdas anudadas. Un diente equivaldría aquí a un nudo con referencia a un evento dado (en este caso el acto de homicidio). La totalidad de los dientes atados en el collar representaría la historia y memoria personal de su dueño (el guerrero), mientras que la cuerda anudada tendría que ver con la historia y la memoria colectiva del grupo.

Referencias citadas

- BEAUDET, J.-M., 1997 – *Souffles d'Amazonie. Les orchestres tulé des Wayāpi*, 213 pp. + CD; Nanterre: Société d'Ethnologie.

- BIRKET-SMITH, K., 1966-1967 – The Circumpacific Distribution of Knot Records. *Folk*, 8-9: 15-24.
- CHAUMEIL, J.-P., 1992 – La vida larga. In: *La muerte y el más allá en las culturas indígenas Latinoamericanas* (M. S. Cipolletti & J. Langdon, eds.): 113-124; Quito: Abya-Yala, Mlal.
- CHAUMEIL, J.-P., 2000 – *Voir, savoir, pouvoir. Le chamanisme chez les Yagua de l'Amazonie péruvienne*, 348 pp.; Genève: Georg Editeur, collection Ethnos.
- CHAUMEIL, J.-P., 2002 – Armados hasta los dientes. Los trofeos de dientes humanos en la Amazonía. In: *Artefacts and Society in Amazonia* (T. Myers & M. S. Cipolletti, eds.): 115-126; Bonn: Bonner Amerikanistische Studien 36.
- CHAUMEIL, J.-P., 2006 – De fil en aiguille dans les basses terres d'Amérique du Sud ; les cordelettes à nœuds. In: *De l'Ethnographie à l'histoire. Les mondes de Carmen Bernand* (J.-P. Castelain, S. Gruzinski & C. Salazar-Soler, eds.): 113-128; París: l'Harmattan.
- CHAUMEIL, J.-P., en prensa – El cantar de los nudos: sobre el uso ritual de cuerdas anudadas amazónicas. In: *Andes, Amazonas y sus transformaciones. Comparaciones, conexiones, fronteras entre las tierras altas y bajas de Sud América* (T. Platt, M. Harris, I. Daillant & G. Rivière, eds); Buenos-Aires.
- CHIRINOS RIVERA, A., 2010 – *Quipus del Tahuantinsuyo. Curacas, Incas y su saber matemático en el siglo XVI*, 390 pp.; Lima: Editorial Commentarios, Agencia Española de Cooperación Internacional, Agencia Técnica de Cooperación en el Perú-AECID.
- CIEZA DE LEÓN, P. de, 1985 [1553] – *Crónica del Perú. Segunda parte*, 238 pp.; Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Academia Nacional de la Historia. Edición de F. Cantù.
- DANIEL, J., 1976 [1757-1776] – *Tesouro descoberto no rio Amazonas*, 2 tomos; Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.
- DE LA HOZ, N., 2005 – *Baile de tusi, de la boa al arco iris: Rito, relaciones sociales e identidad de la etnia Andoke, medio río Caquetá, Amazonia colombiana*, 130 pp.; Bogotá: Universidad de los Andes.
- DÉLÉAGE, P., 2010 – Une pictographie amazonienne. À propos des chapelets éméryllons du musée du quai Branly. *Gradhiva*, 12: 177-197.
- FAUSTO, C., FRANCHETTO, B. & MONTAGNANI, T., 2007 – Les Formes de la Mémoire : Arts Verbaux et Musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu, 35 pp.; París: Capes-Cofecub. Ms.

- FERNANDES, E., 1953 – Os Emerenhom (Indios da Região do Rio Oyapóque). In: *Indios do Brasil*, Vol. 2 (Rondon, C. da Silva, ed.): 269-278; Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Proteção aos Indios.
- PÄRSSINEN, M. & KIVIHARJU, J., 2004 – *Textos andinos. Corpus de textos khipu incaicos y coloniales*, tomo 1, 435 pp.; Madrid: Instituto Iberoamericano de Finlandia, Universidad Complutense de Madrid.
- PERRET, J., 1933 – Observations et documents sur les Indiens Emerillons de la Guyane française. *Journal de la Société des Américanistes*, **XXV** (1): 65-97.
- PINEDA CAMACHO, R., 2003 – La metamorfosis de la historia en la Amazonia. *Boletín de Historia y Antigüedades*, **XC** (822): 459-485.
- POOLE, D., 1987 – South American Religions: History of Study. In: *The Encyclopedia of Religions*, vol. 13 (M. Eliade, ed.): 506-512; Nueva York: Macmillan.
- POWLISON, E. & POWLISON, P., 1976 – *La fiesta yagua, Jiña: una rica herencia cultural*, 102 pp.; Yarinacocha: Ministerio de educación-Instituto Lingüístico de Verano, Comunidades y Culturas peruanas n.º 8.
- RAPPAPORT, J., 2004 – La geografía y la concepción de la historia de los Nasa. In: *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno* (A. Surrallés & P. Garcia Hierro, eds.): 173-185; Copenhagen: IWGIA, documento n.º 39.
- ROWE, J., 1946 – Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest. In: *Handbook of South American Indians*, vol. 2 (J. Steward, ed.): 183-330; Washington D. C.: Smithsonian Institution.
- SALOMON, F., 2004 – *The Cord Keepers. Khipus and Cultural Life in a Peruvian Village*, xxi + 331 pp.; Durham & London: Duke University Press.
- SANTOS GRANERO, F., 1998 – Writing History into the Landscape: Space, Myth, and Ritual in Contemporary Amazonia. *American Ethnologist*, **25**: 128-148.
- SMITH, R., 2006 – Por donde caminaban nuestros ancestros mapeando el paisaje sagrado del pueblo Yanasha. In: *Atlas de Comunidades Nativas de la Selva Central*: 23-25; Lima: IBC.
- STEINEN, K. Von den, 2005 – *Les Marquisiens et leur art*. Volume II «Plastique», vii + 292 pp.; Papeete: Musée de Tahiti et des îles, ed. Le Motu.
- TESSMANN, G., 1930 – *Die Indianer Nordost-Perus*, xi + 856 pp.; Hamburg: Friederichsen, De Gruyter & Co.

WIENER, C., 1880 – *Pérou et Bolivie. Récit de Voyage suivi d'études archéologiques et ethnographiques et de notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes*, 796 pp.; París: Librairie Hachette & Cie.

WHIFFEN, T., 1915 – *The North-West Amazons. Notes of Some Months Spent among Cannibal Tribes*, 319 pp.; London: Constable & Company Ltd.

ANEXO: CANTO-CUERDA DEL TUCÁN

Damos a continuación la lista ordenada de los cantos correspondientes a los nudos de una cuerda yagua tal como la cantó Sabino Gómez en febrero de 2010. Encontramos en la organización de los cantos varios elementos en adecuación con la estructura básica de las cuerdas presentada anteriormente.

Edén de la Frontera

17/02/2010

*cantor: Sabino Gómez
del clan tucán*

1° nudo:	canto <i>oy'o</i>	[canto de apertura]
2° nudo:	canto primero <i>púrewara</i>	(canto del <i>Bactris</i>)
3° nudo:	canto segundo <i>púre maraya rake rake</i>	
4° nudo:	<i>ayo wanúsa</i>	(canto de la mantona)
5° nudo:	<i>kiraki kiraki</i>	(canto del ave trompetero)
6° nudo:	<i>turusaya</i>	(canto del pajarito carpintero)
7° nudo:	<i>ratusiwá</i>	(canto de orinar, canto de la raya <i>ratu</i>)
8° nudo:	<i>muchirana</i>	(canto para la lucha de cintura)
9° nudo:	<i>kari kari kari</i>	(canto del loro, cuando es pequeño, llora así)
10° nudo:	<i>unarusá</i>	(canto del guacamayo. Se canta al guacamayo para invitar a la gente. El

11° nudo:	<i>anowiwiya</i>	guacamayo avisa cuando ve a la gente) (canto del silbato para anunciar la fiesta)
12° nudo:	<i>ramwi hihaya</i>	(canto de la chosna)
13° nudo:	<i>ripa ripa ripa</i>	(canto de la macana <i>mui</i>)
14° nudo:	<i>turusi hayá</i>	(entrada del cantor)
15° nudo:	<i>kusu hayá</i>	(canto/juego de la hormiga <i>tangarana</i>)
16° nudo:	<i>siwa nuwa</i>	(canto de un brinco del tucán grande)
17° nudo:	<i>tiwi mbachanu munuñuwi</i>	(canto de antes cuando se mataban a los indios) Referencia al mito de los mellizos. Canto de guerra
18° nudo:	<i>sisamui sichamui</i>	(canto/juego del pajarito azulito)
19° nudo:	<i>nèkalitó</i>	(canto para convidar masato con los tazones de barro)
20° nudo:	<i>tusi sirmiyá</i>	(canto para la lucha, del clan guacamayo)
21° nudo:	<i>hishoma sumaria</i>	(canto del palo de baile <i>marawó</i>) típico del clan ardilla
22° nudo:	<i>sáhiyá wituse murayá</i>	(canto de la rana <i>watuse/wituse</i>)
23° nudo:	<i>kisa kisa sumëriria</i>	(canto del brinco del enfermo)
24° nudo:	<i>hiyaya nëmbuyanu</i>	(canto del achiote <i>nëmbuchi</i> , para echar achiote en la maloca chiquita. Se hace la corona de huicungo y se pinta con achiote (juego), se pegan también plumitas de gavilán en la cara de los sobrinos del dueño de fiesta que juegan con sus cuñados

- 25°nudo: *hiriambëse sampari* (canto del algodón)
- 26°nudo: *tubusayá* (canto/juego de las mujeres
barriendo con ramas, como
escarbando. Los hombres las
virotean (flechan) con algodón)
- 27°nudo: *muchiyänëmu* (canto del picaflor, para la lucha
de cintura)
- 28°nudo: *kuyekuikué mënänumbachara* (canto del puerco cuchi. Los
kancha indios mataban a la gente,
menos a los muchachos)
- 29°nudo: *tusiyará sinëmaraya* (canto/juego del paso debajo de
la gran candela)
- 30°nudo: *kisasirari pupáre kirari* (canto para bajar en el agua)
- 31°nudo: *muchi niambari niarinda* (la lucha sigue, no se termina, se
repite)
- 32°nudo: *ruchawi* (canto del loro de la altura)
- 33°nudo: *sabacha cháwa* (canto del pajarito *towoñojo*)
- 34°nudo: *turusiwa* (canto de otro pajarito)
- 35°nudo: *ripa ripa ripa* (canto de la macana, de los que
mataban con la macana)
- 36°nudo: *kiyóse kiyóse* (canto del cantor *maranu*: el
cantor agarra un bastón que
suena cha! cha!, tiene a su
lado dos mujeres, sus suegras)
- 37°nudo: *sanëma hüweyá* (canto de la garza, va bajando la
garza)
- 38°nudo: *nuyó soklayán* (canto de un pájaro blanco)
- 39°nudo: *runaya runaya yaya unacha* (canto del mono pichico *auntí*)
- 40°nudo: *sarkiyän sarki sarkya za za* (canto de la taricaya *tanëkiya*)
- 41°nudo: *sitiðase asachanëmu sinatiyú* (canto del animal *punchala*,
pwikátu parece como gallina)
- 42°nudo: *arëparíri asachanëmu* (canto de la rueda o de la
súwati arëparíri carachupa-mama). **Marca el fin
de la fiesta.**

Toda la gente conforma una
rueda, se convida a la gente

rónohá

numanasa räpatia tabiwa

y se empieza con el tambor
y el pífono (flauta). La
carachupa-mama defeca por la
mañanita: es la señal del fin de la
guerra (y de la fiesta). Es como
una alegría anunciando el fin de
la fiesta

(baile de despedida «afrecho de
masato»)

(canto/juego de las picaduras de
la hormiga tangarana negra)