

«SINCHIRUNA MÍRIKO». UN CANTO MEDICINAL DEL AYAWASKA EN LA AMAZONÍA PERUANA

Dedicado a mi padre y maestro
Don Roberto Mori Valera

Bernd Brabec

El artículo trata sobre las canciones que son empleadas por médicos tradicionales en la Amazonía peruana mientras se cura al paciente a través de la toma del brebaje alucinógeno *ayawaska*. Siguiendo una breve introducción al tema general de la medicina tradicional de la región analizamos una canción aislada del repertorio del médico tradicional Shipibo, Don Roberto; tanto la melodía y las palabras. La comparamos con dos canciones de otros médicos tradicionales. De ahí elaboramos un modelo para el análisis de cantos medicinales en el contexto del *ayawaska*, concluyendo el artículo con una vista a posibilidades de mayor investigación.

This article deal with songs used by traditional medicine men in the Peruvian Amazon, while curing their patients by the means of the halucinogenic drink *ayawaska*. Following a short introducton to the general topic of regional traditional medicine we analyze a song taken from the repertory of the Shipibo traditional medicine man, Don Roberto, with both its melody and lyrics. We compare it with songs of other traditional medicine men. With these we have elaborated a model for the analysis of medicinal songs in the *ayawaska* context, concluding the article with a view on the possibilities of more detailed research on the topic.

INTRODUCCIÓN

Durante la investigación básica sobre cantos medicinales, la meta del autor se extendía desde la recopilación de materiales hasta un aprendizaje inicial en prácticas medicinales entre las poblaciones Shipibo y Mestizas (véase Brabec 2002); localizadas en un triángulo geográfico entre Pucallpa, Iquitos y Tarapoto. El autor trabajaba con trece maestros *ayabuasqueros*¹ y grababa unas 60 horas de canciones medicinales.

Aquí debemos agradecer en primer lugar a los maestros *ayabuasqueros* mismos, sus familiares que siempre estaban ayudándonos y a la familia del autor que no cesaba en animarnos para proseguir con la investigación. Además hay que agradecer al Archivo Fonográfico (Phonogrammarchiv) de la Academia de Ciencias Austriaca, a la Universidad Mayor de San Marcos en Lima y al centro Takiwasi en Tarapoto, que apoyaron la investigación.

Medicina tradicional en la Amazonía peruana

Lo más obvio y sorprendente con respecto de la medicina tradicional en la Amazonía Peruana es su alta popularidad, en toda la población mestiza, indígena y para el visitante extranjero, entre científicos y turistas. El fenómeno es estudiado por varios autores desde los años setenta, especialmente hay que mencionar las obras de Dobkin de Rios 1975, Luna 1986, Baer 1994, Illius 1987, Chaumeil 1983 y Tournon 2002.

El termino «shamanismo» («chamanismo») queda engañoso por su raíz tungusa (Siberia) que se ha devenido en un término global y muy popular,

¹ Entre otros hemos trabajado con los mestizos Don José (el año 2002 de 83 años, Pucallpa) y su esposa Doña Rolinda, Don Solón (de 83 años, Iquitos), y los Shipibo Don Roberto (de 64 años, CN Patria Nueva), Don Armando (de 62 años, CN San Salvador), Don Daniel (de aprox. 50 años, CN Shambo Porvenit) y su esposa Doña Rosa, Don Hilario (de 32 años, CN San Francisco) y Don Gilberto (de 59 años, CN Paoyan).

describiendo la práctica de manipular el entorno natural y social del practicante a través de estados de éxtasis o trance (estado extraordinario de conciencia, EEC)² logrado mediante varias técnicas. Aunque este término se usa como reinterpretación en toda la Amazonía, nosotros vamos a evitarlo por dicha razón; nos concentramos a los siguientes términos para identificar a los especialistas de medicina tradicional³:

- Shamán* término importado para denominar cualquier especialista trabajando con EEC.
- Vegetalista* especialista que ha aprendido su arte a través de las plantas medicinales.
- Curandero* especialista que está especializado en curaciones (no se debe entender literalmente; un *curandero* también puede hacer daño).
- Brujo* especialista que se dedica a causar daño.
- Ayahuasquero* especialista, puede ser *vegetalista*, *curandero* o *brujo* que trabaja con el brebaje alucinógeno *ayawaska*.
- Médico* término igualmente reinterpretado, pero más adecuado para denominar a un especialista que se dedica a curar. Sin embargo, este término se usa entre la población tan igual como el de *shamán* o *curandero*, para nombrar a cualquier persona que practica en EEC.

² Estamos empleando este término para no encasillarnos en complicaciones definitorias de «éxtasis» y «trance» (p.e. según Rouget 1980), según Dittrich y Scharfetter 1987:7 (en alemán: «außergewöhnlicher Bewusstseinszustand», ABZ).

³ Se debe reconocer que varios autores usan diferentes terminologías para denominar los mismos o parecidos fenómenos. Por ejemplo, definimos *vegetalista* según Luna 1986, otros usan la misma palabra para denominar a alguien que vende plantas medicinales o sabe sobre su uso popular de ellas. Illius 1987 y Arévalo Valera 1986 dan definiciones contrarias del *jobé*.

Como nuestro trabajo se concentra en la etnia Shipibo-Konibo, hay que mencionar además algunos términos generales:

onaya (uno con saber) término general, parecido al *curandero* o *médico*.

meraya (uno que ha encontrado) un especialista que sabe entrar al EEC sin usar alucinógenos, sólo a través de sus cantos, y que tiene poderes sobrenaturales. Se dice que hoy día casi no existen *meraya*.

yobé es sinónimo de *brujo*, identifica a alguien que hace daño, especialmente por medio del envío de dardos invisibles.

Ayawaska y las prácticas de daño y medicina

Introducimos los principios determinantes que rigen el uso de *ayawaska* como catalizador psicótropo para entrar al EEC, permitiendo variaciones entre los especialistas individuales, con el fenómeno mismo siendo algo individual, definiéndose principalmente como una generalización amplia de incontables ejemplos individuales.

El Ayawaska como brebaje está constituido por dos ingredientes básicos: el tronco de una liana no parásita que se denomina *ayawaska* y la hoja de un arbusto selvático llamado *chakruna*, que son cocidos juntos en agua, el resultado tiene un gran efecto alucinógeno.⁴ Como afectan a todos los sentidos, las alucinaciones son de tipo universal. El arte del especialista se deduce mayormente de la interpretación de las alucinaciones (Illius 1987:104).

⁴ El brebaje *ayawaska* efectúa como inducente de EEC del primer orden según Ditttrich y Scharfetter 1987:8; el principio efectante es la combinación de las plantas *ayawaska* y *chakruna*.

La práctica se determina a través de tres constituyentes: la dieta, las plantas y las canciones.

La gran mayoría de fines del trabajo de los *médicos* Shipibo se realiza con la ingestión de plantas medicinales o plantas maestras. Al lado del *ayawaska* se toma el *toé*, *chirisanango*, *piri piri* o *mapacho*.⁵ Siempre la ingesta de un remedio vegetal requiere de una *dieta*, es decir que la persona tiene que cumplir una serie de restricciones alimentarias y sociales por un tiempo determinado; dependiendo ésta del remedio y la manera del individuo, será entre un día y tres años.

Usando remedios vegetales en combinación con ayunos largos y aislamiento social, el practicante de la dieta se acerca a un EEC pséudo-permanente, parecido a – aunque distinto de – un episodio esquizofrénico. En este estado y a través del sueño controlado, el practicante recibe informaciones sobre el uso de ésta u otra planta o sobre técnicas especiales de manipular su entorno, especialmente por el poder de la canción. La misma canción mágica se aprende así a través de la dieta. La *madre* del remedio aplicado le está enseñando.⁶

⁵ *Ayawaska* (en idioma Shipibo-Konibo: *nishi*, la planta, o *oni*, el brebaje): combinación de *Banisteriopsis caapi* y *Psychotria viridis*; *toé* (sh.: *kanachian*): *Brugmansia* spp.; *chirisanango* (sh.: *mokapari*): *Brunfelsia grandiflora*; *piri piri* (sh.: *waste*): *Cyperus* spp.; *mapacho/tabaco* (sh.: *romuë*): *Nicotiana rustica*. Identificación botánica según Rättsch 1997.

⁶ El concepto del *dueño* o la *madre* de una planta o de un remedio radica en la cosmovisión animista de las poblaciones de la selva peruana. Colocando una 'inteligencia' o por lo menos una 'conciencia independiente' en seres vivientes y también no vivientes (ríos, cerros, piedras, artefactos), se construye una diferenciación distinta, entre lo animado y lo no animado (Chaumeil 1983:101). Tal introducción del *objeto animado* facilita al ser humano delegar mucha responsabilidad a su medio ambiente, como las *madres* de los objetos animados actúan independientemente al mundo humano, sin embargo influyen sobre aquello. El *médico* tradicional se está comunicando directamente con tales seres espirituales (los que están animando a los objetos) que nosotros aquí mayormente vamos a llamar *entidades*.

La aplicación de dichas técnicas, al gusto del especialista, combinado con la toma de un alucinógeno o con la consulta de objetos mágicos⁷ resulta en una manipulación notable en el mundo de conciencia ordinaria, siendo desventaja (*daño*) o ventaja (*medicina*) de un individuo o un conjunto social. El principio de *daño* y *medicina* resulta del antiguo mundo animista que existe como cosmovisión entre la población de la Amazonía hasta hoy día, en la cual cada anormalidad (enfermedad, muerte, demasiada lluvia, falta de alimento, etc.) se cree era causada por un individuo, sea éste un ser humano o una entidad espiritual.

Cuando hasta hace poco tiempo los conflictos violentos entre los distintos grupos étnicos era común, el hecho de que el *médico* optara por estar a favor de su conjunto o comunidad, resultaba en un mejoramiento de su situación diaria y por lo tanto en desventaja para su conjunto vecino que se enfrenta a un enemigo cuyo poder ha aumentado. Es un acto legible y necesario para el *médico* vecino responder en contra de la acción primaria. Así ambos especialistas son *brujos/yobé* y *curanderos/onaya* al mismo tiempo. De esta «guerra espiritual» se deriva la mayoría de las prácticas empleadas hoy día, sea para beneficio o para maleficio del objeto de la curación.⁸

La ceremonia y su música

El *ayawaska*, cuando es usado como catalizador del EEC en el trabajo medicinal, es ingerido durante una ceremonia. Aunque el proceso siempre varía como manera individual de trabajar, tiene un esquema parecido en todos los casos.

⁷ Entre los objetos mágicos consultados se encuentran diversos artefactos como collares, gorras o coronas, todos tipos de joyería o objetos peculiares (como un sapo de cobre que está consultado por el *médico* mestizo Don José) y cosas naturales, como principalmente los dardos tallados de espigas de la *chonta* y las piedras de *encanto*, usualmente piedras coloradas que parecen tener ojos. Entre los Shipibo ambos dardos y piedras se usan más para hacer daño, que en curaciones.

⁸ Según su uso en su entorno natural amazónico, vamos a aplicar los términos «*medicina*», «*medicinal*» y «*curación*» para toda clase de tratamientos de los especialistas tradicionales, aunque se puedan referir también a hacer daño.

Las diferencias entre la manera indígena y la manera mestiza se dan en primer lugar el uso de una *mesa* y a veces de instrumentos musicales por los mestizos; mientras el indígena solamente canta (y a veces aplica la ramita de un arbusto, como del *wiroro/albabaca* o del *wiso pionos/piñón negro* para espantar fuerzas malignas, que no se puede reconocer como instrumento musical, siendo objeto mágico). Además la implicación obvia de elementos cristianos es mucho más desarrollada en la práctica mestiza.

La ceremonia del *ayawaska* (*nishi sheati*) común entre los Shipibo-Konibo, empieza con la llegada del paciente, éste será acompañado por familiares en su casa del *onaya*. Se pasa usualmente una consulta y a través de una examinación el *onaya* puede decidir si se necesita tomar *ayawaska* o se cura de otra manera. Si se decide tomar, la ceremonia empieza alrededor de las diez de la noche, usualmente en la casa del *onaya*. Participan el paciente y sus familiares (si están presente) y el *onaya* y si disponible su(s) aprendiz(es). Solamente el maestro y su(s) aprendiz(es) toman el alucinógeno, mientras el paciente se queda esperando el tratamiento sin beber. Cuando comienza el efecto de la droga, el maestro empieza a cantar. Sus canciones son sumamente importantes para el proceso temporal de la ceremonia, según ellas se puede observar el tratamiento. La canción del *onaya* usualmente cuenta en sus palabras lo que está haciendo o viendo el maestro mismo.

Según su diagnóstico, el *onaya* trata a través de canciones o aplica varios métodos mágicos para curar al paciente, sea sobar al cuerpo (masajes) o chupar sustancias malignas. Casi siempre se aplican soplos con humo de tabaco, que se fuma en cigarro o en una pipa llamada *kashimbo*. Para terminar la ceremonia, se cantan melodías especiales para cerrar la sesión. A veces el paciente se queda en la casa del *onaya* para pasar la noche, pero también puede regresar a su sitio.

Hay diversas formas de distinguir entre los clases de canciones que se usan en la ceremonia de *ayawaska*. Cada autor descubre otras clasificaciones,

según sus informantes.⁹ Nosotros vamos a hacer una clasificación general, según la información proporcionada por Alberto Sánchez, hijo de un *onaya*, que actualmente reside en la C.N San Francisco:

Ikaro se llaman las ‘canciones para volar’ y para tratar al enfermo, sin embargo se usa este término para denominar a todas las canciones «shamánicas».

Arkana son canciones que sirven para la defensa espiritual, y

Warmikara se denomina a una variedad de canciones que sirven para amarrar parejas, mejor dicho que se aplican en problemas de relaciones sentimentales.

Mirisina son canciones que solamente se usan para curaciones.

Los Shipibo también denominan sus canciones *bewá*, que simplemente significa «canción» y que es un término propio, mientras los tres anteriormente mencionados son préstamos del Kechua (aunque los Shipibo los identifican como propios del idioma Shipibo-Konibo) y *mirisina* queda como préstamo del Castellano.

⁹ Por ejemplo, Gebhart-Sayer 1987:109 define la siguiente terminología: *ikaro*: canciones de diagnóstico; *buehua*: canciones para visión y terapia; *mashá*: canciones para aumentar su *shinan* [su ‘poder mental’] del paciente; *shiro-buehua*: canciones para divertir al paciente; *manchari*: canciones para recoger un alma perdida; *muchay*: canciones que se cantan en eclipse lunar. Nosotros no podemos verificar tal terminología.

ANÁLISIS DE LA CANCIÓN «SINCHIRUNA MÍRIKO»

El médico

Don Roberto nació en la CN Shambo Porvenir de río Aguaytia, vivió en Tacshitea (Bajo Ucayali) y luego en CN Patria Nueva de río Callería. Aprendió su arte medicinal de parte de su tío, su suegro y mediante siete años de dieta con diversos remedios vegetales. Era padre de seis hijos que ya viven en otros lugares. Su esposa murió el año 1978 y su fallecimiento lo lastimó gravemente, dejó de practicar la medicina por más de 20 años. Sin embargo, seguía dietando e hizo algunas curaciones, pero no tomó *ayawaska* hasta el año 2001, cuando recién empezó de nuevo, sorprendiendo al autor con su voz fina y entrenada como hubiera cantado sus *ikaro* todos estos años. Falleció el 2 de noviembre 2002 en la casa del autor en Yarinacocha.

Don Roberto era *onaya*, en castellano sería *curandero* legítimo, porque se dedicaba exclusivamente a curaciones para sanar a la gente. Su manera de dirigir las ceremonias nació de la tradición Shipibo, aunque por análisis minucioso se encuentran pocos complejos sincréticos de origen cristiano y andino. Él mismo se definía como católico (mientras el entorno de las CCNN cercanas es evangélico!), pero no se dedicaba a la iglesia.

Dirigía sus ceremonias en su casa de CN Patria Nueva o en Yarinacocha en uno de los hogares de sus hijos. Usualmente comenzaba a las diez de la noche con una oración en su idioma, la que dedicaba al vaso lleno de *ayawaska* antes de tomar y esperar la mareación. Sus primeros cantos realizaba en voz grave, cuando llegaba el momento de mareación fuerte, cambiaba su voz a un impresionante soprano.

Para curar empleaba soplos con tabaco y masajes con perfumes (*Agua de Florida* y *Tbimolina*) o mentol conjuntamente con sus canciones y su conocimiento de remedios vegetales.

Vamos a analizar una canción de Don Roberto durante una ceremonia en CN Patria Nueva la noche del 17 de enero del 2002. La ceremonia se realizó para consultar a las entidades espirituales sobre la enfermedad de una señorita de 29 años y de la hija del maestro de 26 años de edad. El autor participaba en la sesión.

Después de pasar una hora de mala mareación, llena de oscuridad y que nos hizo sentir encerrados, capturados, Don Roberto pudo salir de la maldad cantando un *bewá* para la buena suerte. La situación recién estaba bajo su control de nuevo cuando cantó el «sinchiruna miriko».

La canción refleja de manera metafórica la mezcla que se aplica en varias prácticas de los *médicos* amazónicos: sus letras son en gran parte del idioma Shipibo-Konibo, pero con algunas oraciones en Kechua tal como es empleado entre los Cocama-Cocamilla. También la melodía misma refleja esta mezcla, por no llevar algunos señales típicas de los *bewá* Shipibo, y más que todo por su pentafonía, que con alta probabilidad fue introducida a la selva por colonos andinos.

Don Roberto definía su canción como *ikaro* que tiene palabras de la etnia Cocama-Cocamilla. Según él se usa para llamar a un personaje fuerte,¹⁰ y llenar la visión con buenas formas y diseños. Se usa también para limpiar los cuerpos de enfermos y para amarrar parejas.

Melodía y parámetros musicológicos

Don Roberto canta solo, en comparación con otras ocasiones, la canción se canta relativamente corta, pero con mucho ritmo y emoción. El maestro canta 7 estrofas, de la forma básica ABC(DC).

¹⁰ En Kechua, *sinci* significa «fuerte», y *runa* «hombre» o «persona». *Miriko* es un préstamo del castellano «médico», hay que traducir *sinchiruna miriko* como el «medico hombre fuerte».

Las frases silabizadas con «nai-na...» que se encuentran frecuentemente en esta canción son únicas en su repertorio de Don Roberto. Normalmente cantaba en letras del idioma Shipibo, sin llenar frases con sílabas no significadas.

El *ikaro* emplea la pentafonía con su base en el mí(b). No debemos definirlo en términos de tonalidad en el sentido eurocéntrico. Sin embargo, la pentafonía que no es usada en las canciones Shipibo-Konibo (mayormente desarrolladas en una base de tritonalidad), nos muestra una influencia del mundo Kechua y andino. Esta suposición es conforme con la explicación de Don Roberto, que afirma se trata de un *ikaro* Cocama (ver páginas 158-159).

Al investigar la transcripción, vemos que la estrofa siempre está identificable: empieza con la frase A que se repite con una variación pequeña A' (el descenso de una tercera en el fin de la frase está anticipado en las estrofas 1, 2 y 3 y sostenido en las estrofas 5 y 6) y termina con la variación C_F (fin) de la frase C.

Mientras la tercera estrofa desarrolla un motivo melódico típico, un descenso de una tercera del si(b)' al fa', repetido en la frase A; además se agrega la frase D definida por su descenso rápido del si(b)' al sí(b) y un salto al sol. Desde ahí sale la secuencia A-A'-B-C₁-C_X-D-C_F, que se puede considerar como secuencia básica de la estrofa.

La frase A funciona como introducción a la estrofa, la frase B como un puente a la C, la frase C como una repetición y el cierre de la estrofa.

La frase D en secuencia entre C y C_F se encuentra en las estrofas 3, 4, 5 y 7. En la estrofa 6 vemos una secuencia única: Don Roberto empieza cantando D, pero termina la frase en su función de B, guiando la melodía para seguir con frase C antes de terminar la estrofa con la secuencia formal

N° estrofa	N° línea	Letras originales	Identificación de préstamos (kechua, castellano)	letras traducidas al castellano	nivel textual
1	1	A _X <i>nai-na-na-na-na-ni-nai, na-a-na-a</i>	-		0
	2	A _X ' <i>nai-na-na-na-na-ni-nai</i>	-		0
	3	B ₁ <i>jakon jakon <u>ikara</u></i>	Kch	mejor <i>ikarado</i> ,	1
	4	B ₂ <i><u>ikara ikara</u></i>	Kch	<i>ikarado, ikarado.</i>	1
	5	C ₃ <i>na-na-ni-na-na-na</i>	-		0
2	6	A <i>pikopiko pikokinkan</i>		me voy saliendo,	1
	7	A' <i>pikopiko pikokinkan</i>		me voy saliendo,	1
	8	B <i>chorobokin pishakinkan</i>		soltando y desatando,	1
	9	C ₁ <i>chorobokin pishakinkan</i>		soltando y desatando,	1
	10	C ₁ ' <i><u>altomata</u> merayakan</i>	Kch+c	el <i>meraya</i> subiendo.	1
	11	C _F <i>nai-na-ni-na-na-nai-ni</i>	s	-	0
3	12	A <i><u>sumay sumay</u> <u>ikarakan</u></i>		con una bonita <i>ikaración</i>	1
	13	A' <i><u>sumay sumay</u> <u>ikarakan</u></i>	Kch	con una bonita <i>ikaración</i>	1
	14	B <i><u>sinchiruna</u> <u>mirikokan</u></i>	Kch	del <i>médico</i> hombre fuerte,	1
	15	C ₁ <i>jakon jakon <u>mirikokan</u></i>	Kch/cs	del mejor <i>médico</i> .	1
	16	C ₁ ' <i>nai-na-ni-na-na-nai-nai</i>	Cs	-	0
	17	C ₂ <i>nai-na-ni-na-na-nai-na</i>	-		0
	18	D <i>nai-na-na-na-na-na-nai</i>	-		0
	19	C _F <i>nai-nai</i>	-		0
4	20	A ₁ <i>chorobokin pishakinkan</i>		me voy soltando y desatando,	1
	21	A'' <i>non yorayabi pishakinkan</i>		con todo nuestro cuerpo desataré	2
	22	B <i>pokonko jakomatabo</i>		lo que había malogrado el estómago,	2
	23	C ₁ <i>chorokinkan chorokinkan</i>		lo desataré, desataré	1
	24	C ₂ <i>chorokin pishakin</i>		desatando lo soltaré	1
	25	D <i>pishabokin chorokin</i>		soltando lo desataré	1
	26	C _F <i>chorokin yoran <u>mirikokin</u></i>		soltando el cuerpo con el <i>médico</i> .	2

Nº estrofa Nº línea frase	Letras originales	Identificación de préstamos (kechua, castellano) letras traducidas al castellano	nivel textual
		cs	
5 27 A	<i>jakon jakon <u>ikarakan</u></i>	con una <i>ikaración</i> mejor,	1
28 A'	<i>jakon jakon <u>ikarakan</u></i>	kch con una <i>ikaración</i> mejor	1
29 B'	<i><u>sinchiruna mirikokan</u></i>	kch del <i>médico</i> hombre fuerte,	1
30 C _x	<i><u>mirikokan merayakan</u></i>	kch/cs del <i>médico</i> , del <i>meraya</i> .	1
31 D	<i>nai-na-ni-mi-na-na-nai</i>	cs -	0
32 C _f	<i>nai-na-nai</i>	-	0
6 33 A	<i>pikokinkan pikokinkan</i>	me ayude a salir, me ayude a salir,	1
34 A'	<i>pikokinkan pikokinkan</i>	me ayude a salir, me ayude a salir,	1
35 B'	<i>ja noma yosban pikokinkan</i>	a la dama le sacaré	2
36 C ₁ '	<i>nive maya ikaibo</i>	el mal aire que está formando	2
37 C ₂ '	<i>jan pokonko cheshakin</i>	lo que da el dolor en su estómago	2
38 D/B	<i>jawen jointienoabo</i>	hasta dentro de su corazón.	2
39 C ₁	<i>jabira mayatari</i>	eso todo habrá vuelto,	2
40 C ₂	<i>isinbira mayatai</i>	el dolor habrá vuelto,	2
41 D	<i>chorokinkan pishakin</i>	lo desataré y soltaré	1
42 C _f	<i>nai-na</i>	-	0
7 43 A	<i>chorochorobainkinkan</i>	me voy soltando,	1
44 A'	<i>chorochorobainkinkan</i>	me voy soltando,	1
45 B	<i>pikopikopasibanon</i>	voy a sacarle,	1
46 C ₁	<i><u>rios rikotorobokan</u></i>	con los dioses doctores,	2
47 C ₂	<i>benebenebotanshonke</i>	cs aprovechando su gran felicidad,	2
48 D	<i>benebenebotanshon</i>	aprovechando su gran felicidad.	2
49 C _f BS	<i>i</i>	-	0

C-D-C_F. Suponemos que Don Roberto estaba terminando ya la estrofa melódicamente; empezando con D. Dándose cuenta que las palabras empleadas requerían unas líneas más, le convertía en B y producía así una estrofa prolongada por la mitad.

a	B	c 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	d	E
1	0:00	<i>A_X</i>	<i>A_X'</i>	B ₁	B ₂	C ₃						0:17	5
2	0:17	A	A'	B	C ₁	C ₁ '	C _F					0:20	6
3	0:37	A	A'	B	C ₁	C ₁ '	C ₂	D	C _F			0:23	8
4	1:00	A ₁	A'	B	C ₁	C ₂	D	C _F				0:23	8
5	1:23	A	A''	B'	C _X	D	C _F					0:17	6
6	1:40	A	A'	B'	C ₁ '	C ₂ '	D/B	C ₁	C ₂	D	C _F	0:30	10
7	2:10	A	A'	B	C ₁	C ₂	D	C _F	BS			0:20	7

Fig. 1: Cuadro de secuencias en las estrofas: a – N° de estrofa; b – tiempo absoluto de principio; c – frases 1-10; d – tiempo relativo de duración; e – N° de frases. Las frases cantadas con sílabas («nai-ni...»- nivel textual 0) representan letras *itálicas*.

La séptima estrofa termina en un frase C_F. «BS» representa *bewa shama*, la culminación del canto (Gebhart-Sayer 1987:87). Usualmente, Don Roberto y la mayoría de los *onaya* usan la última sílaba (mayormente una vocal sin conexión a las letras) de una canción para envolverle en una corta melodía o sólo en un tono prolongado (como en este caso) para soplar la fuerza acumulada¹¹ de la canción en una dirección determinada; para mandar dicha fuerza a su sitio reservado.

¹¹ Hablando de una «fuerza acumulada», hay que añadir que se trata de una fuerza espiritual. Aquí mismo nos confrontamos con el problema más grande, el rompecabezas que se esconde detrás de toda esta investigación: ¿Cuál es la fuerza que permite a la canción efectuarse de una manera distinta que otras canciones? ¿Qué es lo que hace sanar al cuerpo de paciente? Suponemos una energía mágica, en términos científicos un potencial de transmisión o proyección psicológica que se efectúa como un cambio en la estructura de percepción del paciente con respecto a su autoestima fisiológica. Lo que pasa es que no se puede negar que hay algo – y este *algo* nos hace transversar el terreno científico.

No podemos encontrar una periodización fuera de la estructura general del *ikaro*, hablando de la estructura estrofal y la secuencia de frases A-A'-B-C₁-C_x-D-C_F, que varía periódicamente. La primera estrofa es muy corta; interpretamos que funciona como introducción; y muy larga por su prolongación es la estrofa 6.

Suponemos que la forma de la estrofa y la secuencia de las frases depende en las letras que el cantante usa. La prolongación de la sexta estrofa confirma esta propuesta.

El ritmo del canto refleja una técnica representativa para las canciones medicinales amazónicas: hay un pulso fundamental que determina el tiempo, pero el ritmo particular de las frases depende de las letras. Sin embargo, se puede derivar una estructura rítmica básica, en este ejemplo se manifiesta en la duración promedio de diez pulsaciones por frase (en la transcripción equivale una pulsación a una corchea). Este promedio se extiende en muchas frases terminales, hasta 22 pulsaciones (estrofa 4).

Las letras

Ya hemos definido que las letras del *ikaro* están en el idioma Shipibo-Konibo con algunas oraciones en castellano regional. No debemos olvidar que también hay prestamos del castellano (por ejemplo *mínko*).

Aquí vemos una traducción hecho por Laida Mori Silvano y el autor:

Distinguimos tres niveles textuales:

1. *Las secuencias con las sílabas «nai-na».*
2. *Las secuencias con oraciones básicas:*

Este nivel es una base semántica del *ikaro*. Muchos *médicos* usan una forma parecida, llenando las líneas con oraciones como *chorochorobainkinkan*, *pishabokinshon* ó *pikotikan pikokinkan*; frases que hablan de desatar, soltar, salir, sin definir claramente *quién* desata o suelta a *qué*. Suponemos que estas oraciones acompañan acciones del *médico* que está manipulando algo en su mareación, sólo visible para él.¹²

También las frases que llaman a una entidad las categorizamos aquí, porque usualmente se aplica en una estructura repetida.

3. Las secuencias con oraciones más definidas.

En este nivel el cantante habla de sujetos y objetos, sobre condiciones o acciones, como aquí mayormente en las estrofas 4 y 6.

En la estrofa 4 el *médico* se refiere al estómago del paciente, que está de alguna manera dañado. Después de mencionarlo, cambia al nivel 1 por el resto de la estrofa.

En la estrofa 6 explica exactamente lo que está haciendo: está tratando de sacar mal aire del estómago de una dama, lo que le produce dolor hasta el corazón. Este dolor le va a devolver a su origen.

En la séptima estrofa cuenta que está trabajando con los *rios roktorobo*, los dioses doctores, que son los aliados espirituales favoritos de Don Roberto. Él contó que siempre está viniendo un grupo de doctores Shipibo que le ayudan a curar a la gente, le ayudan cantando, a veces juntos con las *nai*

¹² Usualmente el *ayawaska* da como efecto alucinaciones visibles que se forman desarrollando desde diseños de colores oscuros en fondo negro u oscuro que aparecen cuando uno cierra sus ojos, y se mueven y se transforman. Con más efecto la lucidez aumenta. El *ayahuasquero* ve a conexiones *reales* entre cuerpos, entidades, visiones, enfermedades, según su propia interpretación de dichos diseños. Para curar a un paciente, hay que decir: para cortar su conexión con la enfermedad, el *médico* debe desatar los diseños respectivos – según su interpretación.

rainabo, las reinas del cielo. Las últimas líneas de la canción cuentan que el *médico* está con los doctores con mucha felicidad. Según Don Roberto, los doctores (espirituales) buenos, los doctores que tienen mucho poder para ayudar o que facilitan al *médico* curando al paciente, se reconocen por su vestido (o corbata) blanco y más que todo por su interminable alegría.

Buscando una conexión de la música con el contenido del texto encontramos dos manifestaciones interesantes: la estrofa 4 es parecida a la exposición (que se desarrolla desde la primera hasta la tercera estrofa; así, la estrofa 4 parece una culminación de la exposición) y recién menciona lo que va a hacer el médico; después de iniciar la *ikaración* y llamar al «*sinchiruna míriko*».

Desde allí solamente la sexta estrofa tiene forma propia en letra y música. Se puede suponer – lamentablemente estamos haciendo este análisis cuando recién ha fallecido el cantante – que el *médico* estaba contando sobre el dolor, el mal de aire que estaba extrayendo. De ahí ya quería concluir la estrofa con frase D, pero recién se daba cuenta que ha sacado lo malo, pero: dónde ponerle? – Todavía tenía que mencionar esto por medio textual antes de concluir la estrofa. Por eso convirtió la frase D en B para prolongar la estrofa y devolver el mal a su origen.

La manera de los *onaya*, de contar por medio de las letras de la canción, nos ayuda para entender la lógica de la canción: muy probablemente la melodía funciona como una llave *a quién* se canta o llama. Funciona como un vehículo para manipular el entorno de sus acciones del *médico* en su mundo visionario (cambio de lugar y tiempo). Las palabras en cambio explican sus acciones y están vinculadas directamente con la melodía y el ritmo del canto.

Aquí terminamos el análisis, hemos reconocido que no hay términos musicales que determinen directamente la función y efecto de la canción. Nuestro análisis sólo resulta en la prueba que la melodía y las letras comparten

el mismo campo semántico; probablemente el significado del texto influye a la improvisación espontánea de la estructura secuencial de la melodía, mientras el ritmo de las frases depende directamente de la forma rítmica de las letras aplicadas ahí.

Comparación con canciones de otros maestros

Aunque esta canción no refleje perfectamente el estilo de Don Roberto (una canción más representativa por su estilo se encuentra en el anexo A, «saladera pikoti»), se puede comparar con canciones de otros *médicos*. Vamos a contraponer su música a la del *onaya* Don Armando y del *curandero* Don José.

Las palabras en Kechua apuntan a significados de «alto voltaje» en la energía de la canción – en toda la Amazonía es común que «la lengua de los Inca (el quechua) ha sido y sigue siendo valorada como palabra de poder en los cantos chamánicos...»(Chaumeil 1999). Don Roberto las aplicaba con cuidado y muy pocas veces, pero vamos a ver cómo otros maestros también emplean el kechua de la misma manera.

El Shipibo natural de Roaboya (Loreto) Don Armando nunca alcanza la voz fina que aplicaba Don Roberto, probablemente por su fisonomía. Sin embargo, también trata de cantar alto y en falsete¹³. Su canción «warmicita»¹⁴ se puede comparar perfectamente al «sinchiruna míriko» por su contenido de letras kechuas.

¹³ Entre los Shipibo-Konibo existe el consenso de que los que cantan de manera fina aplicarán medicina, mientras que los que cantan bajo y con voz corporal harán maldades, tal como lo menciona Illius en *Ani Shinan* (1987). Sin embargo, algunos hechiceros cantan en voz fina, probablemente para seducir o engañar a los que están escuchando.

¹⁴ En Kechua, *warmi* significa «mujer» y *-cita* será el diminutivo del idioma castellano. Se nota que el término más general de *warmikara* se agrega de *warmi ikaray*, que literalmente significa «mujer soplar con humo».

Don Armando incluye más oraciones prestadas del Kechua que Don Roberto, pero la construcción de la melodía es parecida:

El tono es pentafónico terminando en la' y la estrofa se determina como secuencia de motivos melódicos y rítmicos, su seguimiento no está claramente definido, solamente por el motivo A ó A', que siempre abre la estrofa nueva, y el motivo M ó M' que cierra cada estrofa, aunque también se encuentra en medio de la estrofa.

El «sinchiruna» de Don Roberto es un *ikaro multifuncional*, se puede usar por ocasiones arriba mencionadas. La «warmicita» de Don Armando en cambio se dedica exclusivamente a amarrar parejas a través de una manipulación de la condición espiritual de ambos, el hombre y la mujer, sin dar importancia a cual de ellos está consultando el *médico*.

El mestizo natural de Contamaná (Loreto) Don José canta de una manera completamente diferente de la tradición Shipibo. Su voz es más grave. A veces, cuando canta para combatir al enemigo, desarrolla una acentuación fuerte, según un pulso orientado en las frases; en estos casos también puede aumentar significativamente la velocidad. Siempre trabaja junto con su esposa Doña Rolinda que canta más lento, más alto y no pronuncia tan claramente las palabras; resulta una forma especial de heterofonía de variantes.

La canción «personal de markawasi» llama a una entidad espiritual que es el dueño del cacto andino *San Pedro (Trichocereus pachanoi)*. Cuando llega la entidad alrededor del maestro, todas las entidades amigables que están presentes (según el maestro mismo) se convierten en robots y desarman a los enemigos.

Se nota que el estilo de Don José es muy guerrero, probablemente por su religión evangélica militante. Don José y Doña Rolinda cantan coros evangélicos para abrir y cerrar sus ceremonias.

CONNOTACIONES SOBRE EL ANÁLISIS DEL IKARO

El modelo que detallamos aquí ha sido elaborado a partir de nuestra experiencia de dos años trabajando con canciones medicinales:

Parámetros musicológicos principales

Un marco musicológico para definir al *ikaro* se puede construir sobre lo siguiente:

1. Es una canción homofónica sin instrumentación, usualmente en una sola voz.
2. La canción se puede desglosar a estrofas (entre 1 y 151 en nuestras grabaciones evaluadas) que son repetidas con variaciones menores.
3. La canción tiene palabras que se refieren a lo que el especialista está haciendo mientras canta, como llamar a entidades espirituales o comentar sus visiones.
4. El inicio de una estrofa empieza en voz alta y más fuerte, la melodía y la dinámica descienden, la estrofa termina en voz baja.
5. El ritmo se orienta en la frase y sigue a las letras o un esquema de ritmo de distancias irregulares.

Aplicamos esta definición al «*sinchiruna míriko*», resulta una verificación en todos detalles salvo el punto 4. La frase denominada D salta a una nota alta, con una voz más fuerte como en las frases antecedentes. Sin embargo, la estrofa termina con unas notas más tranquilizadas, la frase D disminuye al *mi* y la dinámica disminuye dramáticamente en estos últimos sonidos (frase *C_p*).

Todavía resulta mejor, para verificar la definición, la canción «*saladera pikoti*», también cantada por Don Roberto (véase anexo).

La «warmicita» de Don Armando también involucra a la definición; aunque en sus estrofas largas a veces suben la melodía y la fuerza dinámica en la estrofa corriente; sin embargo siempre el comienzo (frase A ó A') es más fuerte y más alto que el fin (frase M ó M').

El «personal de markawasi» de Don José refleja una manera distinta del «estilo» shipibo, aunque también se puede implicar al marco determinante sin restricciones. Se nota que la amplitud de su voz es mucho más cercana, por no aplicar la voz falsete (una tarea cumplida por Doña Rolinda, que usualmente canta una octava encima). La interferencia de las voces de Don José y su esposa no corresponde al primer punto de la definición; sin embargo se implica, porque se trata de una heterofonía derivada de homofonía, la segunda voz levantada por una octava.

Parámetros etnomusicológicos secundarios

Los parámetros secundarios para analizar la canción medicinal se ordenan en las siguientes categorías:

1. El contexto entre las otras canciones que aparecen en la ceremonia individual, mejor dicho la posición temporal en el proceso de la sesión.
2. La meta que se cumple a través de usar la canción en este mismo contexto, o la intención del especialista.
3. El método de aprendizaje cumplido por el especialista. Se debe dar cuenta que hay tres métodos mayores:
 - a. aprendizaje a través de la tradición oral.
 - b. aprendizaje a través de una dieta (enseñanza de la canción por entidades espirituales mientras EEC o sueño).
 - c. aprendizaje a través de quitar (robar) conocimiento/la canción a otro *médico*.

4. El entorno socio-cultural del *médico* y del paciente.

Debido a que estos parámetros, salvo el punto 1, ya no se pueden deducir de la plena grabación, los hemos denominado *etnomusicológicos*. Se debe adjuntar una entrevista cualitativa a la grabación, con fines de interrogar cuidadosamente al especialista, así como a los pacientes. Don Roberto casi nunca quería hablar teóricamente sobre sus canciones, mientras Don José nos explicaba con mucha paciencia y además permitía la grabación de la entrevista (a la cual denominaba «concentración»).

Ningún *médico* va a confesar que ha usado el método de aprendizaje c. Es muy difícil averiguar este punto si el especialista no habla sobre esto – usualmente va a indicar al método b, porque la calidad de un *médico* en la opinión vulgar se mide por la duración de su dieta. Don Armando nos comentó que algunas de sus canciones las aprendió de su padre (método a), afirmando que iba a cantar estas canciones, siempre posponía la realización hasta «mañana».

El *ikaro* «sinchiruna míriko» se canta en el estado medio avanzado de la sesión, prácticamente entrando al último tercio de la ceremonia (calculando el tiempo transcurrido). Su contexto se define después de algunas canciones para llamar a entidades espirituales y para salir de su mismo cuerpo intentando entrar a otro mundo (especificado como la alucinación por el efecto de la ingestión del brebaje *ayawaska* o también como EEC causada por otras técnicas) y antes de comenzar a cantar canciones de *mirisina* para el tratamiento al paciente.

La posición en el contexto corresponde con la meta de esta canción, que sea la llamada de la entidad «sinchiruna míriko» para que entre en el «mundo» del EEC, trayendo también sus «sumay ikarabo» (bonitos *ikaro*; bonitas *ikaraciones*) para cantarles y curar al paciente.

La posición temporal no varía significativamente cuando la canción se canta para otro uso posible, por ejemplo para llamar a una mujer, con la

intención de amarrar su ser espiritual a un hombre o para extraer la mala influencia del cuerpo de un hombre que está sufriendo de amor infeliz.

Don Roberto nos contó que aprendió este *ikaro* de sus amigos Cocamillas con los cuales trabajaba antes del fallecimiento de su esposa, determinando así el origen del *ikaro* como «tradición oral».¹⁵

Parámetros extramusicológicos

La «llegada de una entidad» en el entorno de una sesión se percibe normalmente como una alteración cualitativa de la alucinación, especialmente de la calidad de los colores visibles, pero también en sentimientos «extraños» de todos sentidos (véase Illius 1987:57ss).

En la explicación de los especialistas mismos siempre se habla sobre dichos entidades como personas, que saben conversar, cantar, pelear, bromear, etc. y tienen un cuerpo (espiritual) usualmente parecido a un ser humano (Illius 1987:138s). Hay buenos, malos, neutrales, poderosos y débiles, de todas las clases imaginables, usualmente conectados con una planta, un animal, un lugar o un artefacto.

El efecto de la canción «sinchiruna míriko» se nota en la cualidad de la alucinación óptica, que se transforma en motivos marítimos y colores fuertes, mayormente verde, amarillo y rojo. El «sinchiruna» como entidad se manifiesta transformando el mismo cuerpo de Don Roberto a un ser marítimo que usa sus tentáculos para arreglar el cuerpo enfermo del paciente.

¹⁵

Entendida literalmente, esta explicación entra a manera de aprendizaje a., pero permite también la manera c.. Como hemos mencionado arriba, el propio maestro nunca va a decir «he quitado esta canción a un *médico* Cocamilla». A pesar de tal posibilidad, el autor (quien conocía bien a Don Roberto) en este caso entiende la explicación literalmente e insiste sinceramente en escoger la categoría de «tradición oral».

Así se deduce una conexión con un ser espiritual, pero en este ejemplo no está definido por un objeto real; no es «dueño» o «madre» de una planta, un animal o de una piedra, es un ser «puro espiritual» que se debería clasificar como *jakon yoshin* (Illius 1987:130ss; «entidad espiritual buena») de la cosmología shipibo, quienes sólo se comunican con el *onaya* o *meraya* activo.

Funciones psicológicas y neurológicas

Ya está verificado en varias obras cómo funciona el *ayawaska* manipulando la percepción de quien la toma, aunque unos detalles quedan todavía oscuros.¹⁶

Tenemos que ver la mareación del *ayawaska* como compuesta de dos factores mayores, al lado de algunas influencias menores. Son el efecto psicofarmacológico de la sustancia alucinógena y luego el entorno más la condición psicofísica individual del participante durante la misma ceremonia.

1. La acción farmacológica del *ayawaska* sensibiliza la percepción del participante hasta que sufre alucinaciones ópticas, acústicas, olfatorias, táctiles y demás del gusto; hay que decir que todos los sentidos sufren alteraciones en su proceso de transferir informaciones al cortex, y allí mismo el poder intelectual está manipulado por su desventaja, como ya no se puede razonar y procesar datos como en un estado ordinario. La acción farmacológica determina la cantidad del EEC.

¹⁶ Véanse entre otros McKenna 1992, Rátsch 1998 y Schuldes (s.a.): Principalmente un alcaloide del tipo β -carbolina, contenido en el extracto de *Banisteriopsis caapi* como *barmina* y *barmalina*, funciona como impedidor de la MAO (*monoaminoxidasis*) que es desactivado mientras aumenta la influencia de la β -carbolina. Este impedimento permite dar efecto al alcaloide indólico DMT (*5-MeO-dimetiltriptamina*, *n-dimetiltriptamina*) de la hoja de *Psychotria viridis*, el cual es un alucinógeno de la primera categoría según Dittrich y Scharfetter 1987 y probablemente efectúa por su impedimento y sustitución de la sustancia neurotransmitter *serotonina*.

2. El entorno de la ceremonia determina la cualidad del EEC. Por ejemplo, si uno tiene miedo, su visión va a ser terrible; uno que da confianza a su entorno puede experimentar una mareación muy tranquila y satisfecha. Aquí entra más que todo la acción del especialista: el *médico* debe saber cómo guiar la mareación por medio de canciones, soplos con humo de tabaco, masajes, oraciones y conversaciones con ellos. El efecto de la acción del especialista es de mayor importancia que la acción farmacológica.¹⁷

En nuestro ejemplo, el efecto psicológico perceptivo es como hemos mencionado líneas arriba, una alteración de la calidad de la mareación. La pregunta clave es: ¿la alteración perceptiva, es efectuada por los sonidos, los parámetros musicológicos principales, o por las sugerencias de los parámetros etnomusicológicos secundarios, o las sugerencias que vienen por imaginar seres espirituales independientes de la condición psicológica del participante?

Lo cierto es que una canción condiciona un efecto específico. Cada canción sugiere distintas formas de alteraciones perceptivas.

Probablemente se emplea el efecto de la riqueza en sonidos armónicos de la voz del cantante. Según varios estudios psicomusicológicos,¹⁸ probablemente la calidad de las frecuencias altas afecta directamente a la condición psicológica del recipiente, independientemente de la forma de música.

¹⁷ Es decir que el maestro debe «sacar la mareación» de uno, o «abrir la vista» del participante. En varias ocasiones hemos experimentado que algunos *ayahuasqueros* dominan su trabajo de tal manera que pueden tranquilizar al instante a un participante que sufre de mala mareación (como visiones de terror y miedo) – que contradice a la acción farmacológica: aunque las sustancias queden en el circuito sanguíneo y así deberían dar efecto manipulante a los sentidos afectados, el participante ya no siente dichos efectos. También hay que mencionar que algunos *médicos* son capaces de «abrir la visión» de un participante que no ha tomado la droga. Aquí se pueden introducir fenómenos de transmisión, sugestión o influencia de un grupo al individuo.

¹⁸ Véase un experimento de Jauk, Zimmer, Brabec y otros realizado en la universidad de Graz/Austria 1999, que ha podido verificar una influencia de los sonidos de alta frecuencia aplicado en la música de Rock y Pop a la condición psicológica y luego al comportamiento sociopsicológico de los recipientes. Informaciones sobre constantes interculturales en música nos ofrece la publicación de Balkwill y Thompson 1999.

En el caso de Don Roberto encontramos un fenómeno sorprendente relacionado con lo dicho: El *médico* iniciaba sus sesiones con por lo menos dos canciones en voz baja, su voz de conversación normal. Cuando (según él) estaba bien mareado, salía de su cuerpo y llegaba a un mundo donde podía encontrar a sus amigos, entidades espirituales, que estaban cantando los *ikaro*. Don Roberto recién imitaba a ellos cantando sus «melodías extraterrestres» con su misma voz en nuestro mundo común, pero con un sonido agudo y de altas frecuencias, parecido a un soprano. Cuando se bajaba la mareación o le mareaba mal, este cambio de voz faltaba y Don Roberto seguía cantando en su voz grave, «secular».

El *ikaro* «sinchiruna míriko» fue grabado con la ocasión de buena mareación aquí documentada, pero también en situaciones cuando el maestro cantaba en voz baja. En aquellas ocasiones no parecía el cambio de la calidad alucinatoria mencionada en la percepción del autor (se debe reconocer el hecho que el autor también sufría de mareación mala o baja en estas ocasiones).

CONCLUSIONES

Explicación de los médicos tradicionales

Según las entrevistas con los propios especialistas hemos extraído un consenso sobre su cosmovisión y sus creencias acerca de la metodología de su trabajo, que últimamente son muy individualizadas; sin embargo, tienen algo en común:

1. El especialista puede entrar al EEC con o sin uso de drogas alucinógenas.

2. Mientras el EEC el especialista puede contactar a entidades considerados espíritus (*yoshin*), que lo pueden apoyar o dañar en su trabajo.
3. El especialista mismo, las entidades, las mismas canciones y oraciones, más las acciones (soplos, masajes) contienen un poder que pueden ser dirigidas por el especialista en fines dependientes de su intención, y se pueden considerar como una energía mágica.
4. Un especialista puede aprender de un maestro, imitando las técnicas, pero mejor se aprende de las entidades espirituales contenidas en plantas medicinales que se han ingerido a través de una dieta.
5. El conocimiento del especialista no es eterno, se puede perder o peor: otro especialista se lo puede quitar por medio de técnicas mágicas.
6. El concepto de enfermedad está fundado en un sistema de daño y medicina; según el cual, el *médico* que cura a un paciente automáticamente provoca a otros *médicos*. Estas enfermedades pueden ser inducidas por entidades malignas, por especialistas con mala intención o por gente común que utiliza remedios de medicina vegetal para hacer daño.

Estas categorías construyen un sistema básico de salud y vida que tiene una lógica interna muy compacta, pero colisiona gravemente con sistemas científicos occidentales.

Usualmente los *médicos* distinguen entre enfermedades «para el hospital» y enfermedades «para medicina (tradicional)». Muchas veces ellos mismos mandan a sus pacientes al hospital por las mejores facilidades para tratar por ejemplo a la neumonía, el cólera, o diversas fracturas.

Posibilidades de explicación científica

Como ya hemos indicado, las posibilidades de implicación del conocimiento de los *médicos* amazónicos en la ciencia occidental son muy limitadas. Hay algunas «ventanas» que nos presenta el psicoanálisis para explicar algunos fenómenos comunes en la medicina tradicional por medio de sugerencia, placebo, transmisión, regresión, etc., pero nos limita al tratamiento de enfermedades mentales o psicósomáticas.

Aunque el paciente en la sesión tradicional no beba ayawaska, es probable y confirmado en nuestras observaciones cualitativas, que la situación ceremonial de la sesión puede inducir un EEC de baja intensidad en el paciente mismo, lo cual le abre posibilidades de reflexión como una psicólisis, pero en un entorno cultural completamente diferente.

La posibilidad de curaciones por medio de EEC ha sido estudiado por Grof 1975, Leuner 1987 y otros desde hace los años 50 del siglo pasado, pero desde la vista del psiquiatra occidental que aplica LSD, psilocibina, DMT sintético y otras sustancias alucinógenas artificiales al paciente mismo. Sin embargo, existen algunos paralelos metodológicos lejanos.

Posición clave de las canciones

Regresando al tema principal de este artículo, debemos constatar que la canción medicinal ocupa una posición clave en el trabajo de los especialistas medicinales, generalmente con respecto a curaciones para sanar al paciente enfermo o afectado por daño.

A través de la canción se pueden cumplir las siguientes metas en la cosmovisión del *médico*:

1. Llamada de entidades espirituales.

2. Comunicación con dichas entidades.
3. Comunicación con el paciente o participante (por medio de las letras).
4. Manipulación de la percepción de él mismo más del paciente/participante.
5. Manipulación de su condición física del especialista/paciente/participante/objeto lejano.

Algunos *médicos* afirman que se puede adivinar el poder (mágico) de un *médico* por sus canciones – hay canciones que se consideran como «poderosas», «fuertes», o simplemente «bonitas», pero en el contexto del sistema de salud mencionado, es de gran influencia para justificar la capacitación de un cantante.

Investigaciones de los efectos

Hay una ausencia de investigaciones científicas sobre este tema, por lo menos porque los mecanismos de las curaciones (que efectúan positivamente en un porcentaje mayor que se pueden considerar por casualidad) no se pueden investigar por pura etnografía y antropología, se deben aplicar cooperaciones interdisciplinarias con la farmacología, botánica, medicina (occidental) y psiquiatría.

Estamos solicitando varios proyectos con varias formas de financiamiento para avanzar en esta investigación, antes de que fallezcan los informantes más sabios como Don Roberto: los ahora viejos. Los jóvenes no están perdiendo la tradición de tomar *ayawaska*, pero mientras vendan su conocimiento a turistas que pagan grandes montos de dólares para experimentar una «verdadera» sesión «shamánica», muchos de ellos se olvidan de tratar y curar a los enfermos de su mismo pueblo. Actualmente, pocos jóvenes aguantan los largos años de la dieta necesaria para lograr un conocimiento legítimo de la medicina amazónica, porque en la vida actual indígena que ya sufre de la invasión de los artefactos del mundo occidental,

el retiro al aislamiento en el monte selvático aparece más difícil que en tiempos pasados. Así, las técnicas y métodos se entregan muy distorsionadas a la siguiente generación y a los siguientes observadores científicos.

ANEXOS

Transcripciones de las canciones mencionadas

«SINCHIRUNA MIRIKO»

- Don Roberto
- Grabado 18-01-2002, 1:35 a.m., en la escuela primaria de CN. Patria Nueva, Distr. Callería, por el autor, durante la ceremonia P2001/2-20/18 en 2DAT7: 2:59:33-3:02:03, duración 2:33min.
- Esquema de estrofas véase en la figura de arriba.

La transcripción usa la técnica convencional de notación europea por haber encontrado pocas situaciones que requerían una notación distinta. Se ven los números de las estrofas por la izquierda, la denominación de frases en cada una, más su duración en pulsaciones (apuntados en valor de corcheas) que se representa en números entre paréntesis.

1. $\text{♩} = 116$ A_X (14) A_X' (8)

nai-na-na-na-na ni-na-: na - a-na - a nai-na-na-na - na - i

B_1 (8) B_2 (8) C_3 (13)

ja-kon ja-kon i-ka-ra i - ka-ra : -ka-ra na - na-na-ni-na-na _____

2. A (10) A' (13)

pi-ko-pi-ko pi-ko-kin - kan pi-ko-pi-ko pi-ko-kin - kan _____

B (10) C_1 (10)

cho-ro-bo-kin pi-sha-kin - kan cho-ro-bo-kin pi-sha-kin - kan

C_1' (10) C_F (20)

al-to-ma-ta me-ra - ya - kan nai - na - ni-na-na-nai - ni _____

3. A (10) A' (10)


su-may su-may i - ka - ra - kan. su-may su-may i - ka - ra - kan

B (10) C_1 (10) C_1' (10)

sin-chi-zu-na mi-ni-ko-kan ja-kon ja-kon mi-ni-ko-kan nai-na-na-na-nai-nai

C_2 (13) D (8) C_F (16)

nai - na - ni - na - na - nai - na nai - na - na - na - na - nai nai - nai

4. 


 cho-ro-bo-kin pi-sha-kin - kan non yo-ra-ya-bi pi-sha-kin-kan

 B (10) C₁ (10) C₂ (10)

 po-kon-ko ja-ko-ma-ta - be cho-ro-kin-kan, cho-ro-kin-kan cho-ro-kin pi-sha-kin

 D (8) C_F (22)

 pi-sha-bo-kin cho-ro-kin cho-ro-kin yo-ran mi-ri-ko-kin

5. 


 ja-kon ja-kon i-ka-ra-kan ja-kon ja-kon i-ka-ra-kan

 B' (10) C_x (11)

 sin-chi-nu-na mi-ri-ko-kan mi-ri-ko-kan me-ra-ya-kan

 D (8) C_F (20)

 nai-na-ni-ni-na-na-nai nai-na-nai

6. 

 pi-ko-kin-kan pi-ko-kin-kan pi-ko-kin-kan pi-ko-kin-kan

 B' (12) C₁' (10)

 ja no-ma yo-shan pi-ko-kin-kan ni-we ma-ya i-ka-i-bo

7.

C₂' (8) D/B (14) C₁ (10)
 jan po-kon-ko che-sha-kin ja-wen jo-i-ti-e-no-a-bo ja-bi-ra-ma-ya-ta-bi
 C₂ (10) D (7) C_p (13)
 i-sin-bi-ra-ma-ya-tai cho-ro-kin-kan pi-sha-kin. nai-na____
 A (10) A' (14)
 cho-ro-cho-ro-ba-in-kin-kan cho-ro-cho-ro-ba-in-kin-kan____
 B (14) C₁ (10)
 pi-ko-pi-ko-ba-si-ba-non ri-os-re-ko-to-ro-be-kan
 C₂ (9) D (3) C_pBS (12)
 be-ne-be-ne-bo-tan-shon-ke be-ne-be-ne-bo-tan-shon i_____

«SALADERA PIKOTI»

- Don Roberto
- Grabado 17-01-2002, 22:50 p.m., en la escuela primaria de CN Patria Nueva, Distr. Callería, por el autor, durante la ceremonia P2001/2-20/3 en 2DAT7: 0:09:27-0:15:27, duración 6:00min.
- Esquema de estrofas:
 - 1: AB
 - 2: AB'C
 - 3: AB'C
 4-13: similar, con variaciones menores (repetición de frase C en 4,7,11).

The image shows a musical score for the song «SALADERA PIKOTI». It consists of two systems of music. The first system is labeled 'A' and 'B'. The second system is labeled 'C'. The tempo is marked as '♩=72'. The lyrics are written below the notes in two columns, with the first column in Spanish and the second column in Quechua. The lyrics are:

8 1: (ja-)kon ja - kon a - ka, me-tsa ka-non ke-wa ka-non me-tsa - na ne - te jo - non. pi - ko-pi - ko-nin - a - kin,

2: Non-kin a - kan - ta, [x] pi - ko-non [x] a - kan-ta, pi-ko - non-kin a-kan - ta pi - ko-ba - non a - kan - ta,

8 pi - ko - pi - ko-nin - kin

2: ri - os ka- non ke - we - kan, ne - te ja - kon ke - we-ka - an.

«WARMICITA»

- Don Armando
- Grabado 12-03-2001, 23:12 p.m., en la sala de un hostel en Yarinacocha por el autor, durante la ceremonia P2001-12/4 en DAT15: 0:42:29-0:44:35, duración 2:06min.
- Esquema de estrofas:
 - 1: AMBM'CM

2: AM'CMMBMC'MC'MM'M'

3: ABCMMC'MBM'M'C'MBM

- Las letras son en Kechua, los términos del idioma Shipibo-Konibo son subrayados.

8 1: Wār - mi - ci - ta i - ka - ra, ru - na - ku - na me - ra - ya, me - ra - ya me - ra - ya.

8 a - ya - ru - na, a - ya - ru - na. Yo - kai - ru - na ko - na - ta, cha - i - ko - ni resh - ka - ni.

8 2: Ya - ku - ru - na ko - na - ta, pu - san - ga - ni me - m - ya me - ra - ya - ni be - wa i (a)ya - ru - na a - ya - ru - na.

8 Ru - na - ku - na me - ra - ya pun - ta - man - ta - ci - to me - ra - ya - ni - ra Yo - kai - ru - nai ko - na - ta. ko - na - ni me - ra - ya - ni.

«PERSONAL DE MARKAWASI»

- Don José y Doña Rolinda (la transcripción muestra solamente la voz principal de Don José)
- Grabado 05-02-2001, 23:50 p.m., en una casa alquilada en Nuevo Paraíso/Pucallpa, por el autor, durante la ceremonia P2001-1/27 en DAT1: 1:24:30-1:29:14, duración 4:44min.
- Esquema de estrofas:

- 1,4: AAB B'
- 2,3,6,7,9: ABB'BB'
- 5: AABB'BB'
- 8,10: ABB'BB'BB'
- 11,13: AABB'BB'BB'
- 12: AABB'BB'BB'BB'

$\text{♩} = 76$

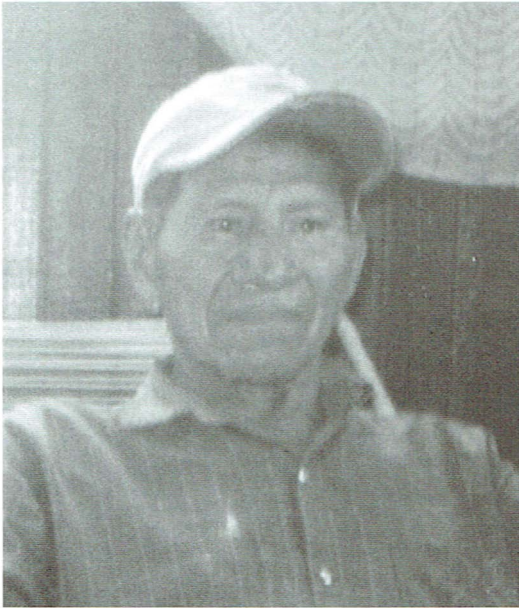
A

8 2: Sa - an Pe - dro doc - tor - ci - (to) sha - mu - ri - muy ya - ri - ti mar - ka - wa - si lla - ta - man - (ta)
 con - ver - ti - dos en ro - bot

B

B'

8 tan - ta - di, tan - da - da - y con to - do per - so - na - (le) tan - ta - di - na - ni - nay
 tan - ta - di, tan - da - da - y en - (c) - mi - go per - so - nal tan - ta - di - na - ni - nay.



Izquierda: Don Roberto en la casa de su hijo Ángel (18-02-2001).

Abajo: Don Roberto, con el autor durante una sesión de ayawaska, la misma noche en la casa de su hijo Germán en Yarinacocha (fotografías tomadas por Laida Mori Silvano).



Derecha: Don Armando vestido en su tari ceremonial, durante una sesión de ayawaska, la noche del 11-03-2001 en CN San Salvador, cerca a Yarinacocha.



Abajo: Una sesión de ayawaska con Don José; antes de tomar el alucinógeno. A partir de la izquierda: Federica (la prima del autor), Doña Rolinda y Don José (atrás su nieta Grecia), su hija Marina y su yerno Richard. La noche del 15-02-2001 en una casita alquilada en Pucallpa (fotografías tomadas por el autor).



BIBLIOGRAFÍA

ARÉVALO VALERA, GUILLERMO

1986 «*El ayahuasca y el curandero Shipibo-Conibo del Ucayali (Perú).*» En: **América Indígena** 46(1), p147-162

BAER, GERHARD

1994 **Cosmología y Shamanismo de los Matsiguenga (Perú Oriental).** (=Biblioteca Abya-Yala N° 15), Quito.

BALKWILL L.-L. Y THOMPSON, W.F.

1999 «*A Cross-Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues.*». En: **Music Perception** 17(1), pp.43-64.

BRABEC, BERND

2002 **Ikaro. Medizinische Gesänge der Ayawaska-Zeremonie im oeruanischen Regenwald.** Tesis de maestría. Universidad de Viena.

CÁRDENAS, CLARA

1989 **Los Unaya y su Mundo. Aproximación al Sistema Médico de los Shipibo-Conibo del Río Ucayali.** Lima. IIP-CAAAP.

CHAUMEIL, JEAN-PIERRE

1998 **Ver, Saber, Poder. Chamanismo de los Yagua de la Amazonía Peruana.** Lima. CAAAP-CAEA-IFEA.1999 «*El Otro Salvaje: Chamanismo y alteridad.*». En: **Amazonía Peruana** 26(1), pp7-30.

DITTRICH, A. Y SCHARFETTER, CHR.

1987 «*Phänomenologie außergewöhnlicher Bewußtseinszustände.*». en: DITTRICH, A.; SCHARFETTER, Chr. (ed.): **Ethnopsychotherapie. Psychotherapie Mittels Außergewöhnlicher Bewußtseinszustände in Westlichen**

und Indigenen Kulturen. Forum der Psychiatrie; N.F., 26, Stuttgart, pp35-44.

DOBKIN DE RIOS, M. Y KATZ, F.

1975 *«Some relationships between music and hallucinogenic ritual: The «jungle gym» in consciousness».* En: **Ethos** 3(1), pp64-76.

GEBHART-SAYER, ANGELIKA

1987 **Die Spitze des Bewußtseins. Untersuchungen zu Weltbild und Kunst der Shipibo-Conibo.** Münchener Beiträge zur Amerikanistik, München.

GROF, STANISLAV

1975 **Realms of the Human Unconscious.** New York.

ILLIUS, BRUNO

1987 **Ani Shinan. Schamanismus bei den Shipibo-Conibo (Ost-Peru).** Ethnologische Studien 12, Tübingen, Univ.-Diss., 2a ed. Münster y Hamburg 1991.

LEUNER, HANSCARL

1987 *«Die psycholytische Therapie: durch Halluzinogene unterstützte tiefenpsychologische Psychotherapie».* En: DITTRICH, A.; SCHARFETTER, Chr. (ed.): **Ethnopsychotherapie. Psychotherapie mittels außergewöhnlicher Bewußtseinszustände in westlichen und indigenen Kulturen.** Forum der Psychiatrie; N.F., 26, Stuttgart, pp. 151-161.

LUNA, LUIS EDUARDO

1986 **Vegetalismo. Shamanism among the Mestizo Population of the Peruvian Amazon.** Acta Universitatis Stockholmiensis; Stockholm Studies in Comparative Religion 27, Stockholm.

MCKENNA, TERENCE

1992 **Food of the Gods**. London.

RÄTSCH, CHRISTIAN

1997 **Enzyklopädie der psychoaktiven Pflanzen. Botanik, Ethnobotanik und Anwendung**. Aarau.

ROUGET, GILBERT

1985: **Music and Trance. A Theory of the Relations Between Music and Possession**. Paris, Chicago y London.

SCHULDES, BERT MARCO

1994: **Psychoaktive Pflanzen**. Grüner Zweig 164, Solothurn y Löhrbach.

TOURNON, JAQUES

2002: **La Merma Mágica. Vida e Historia de los Shipibo-Conibo del Ucayali**. Lima. CAAAP.