

TENDIENDO UN PUENTE ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA EN ALAS DE LA CANCION

El uso de la música en un ritual alucinógeno de curación en el bajo Huallaga. Loreto. Perú.

Anthony STOCKS

Le "sens" de la musique utilisée par un chaman à demiurbanisé de l'Orient péruvien pendant une cérémonie de guérison avec de l'ayahuasca, se clarifie par un analyse de l'ensemble des structures rituelles et musicales. On propose que la musique des tels rites hallucinateurs soit un important facteur integral, symbolique et structurel du rituel ainsi qu'un appui psychologique et un guide pour les participants.

The "meaning" of the music used by a semi-urbanized shaman in eastern Peru during an ayahuasca curing ceremony is elucidated by a joint analysis of ritual and musical structures. It is suggested that music in such hallucinogenic rituals is an important and integral symbolic and structural feature of the ritual as well as providing psychological support and guidance for the participants.

Der "Sinn" der von einem halbstädtischen Schamanen im östlichen Teil Perus bei einer Heilungszeremonie mit ayahuasca gebrauchten Musik erklärt sich durch eine Analyse des Zusammenspiels von rituellen und musikalischen Strukturen. Man beabsichtigt, dass die Musik solcher halluzinären Riten ein wichtiger und integraler, symbolischer, structureller Faktor des Rituals ist, ebenso wie ein psychologischer Halt und eine Richtschnur für die Teilnehmer.

INTRODUCCION

Este trabajo se propone analizar el papel de la música en el comportamiento ritual en el contexto de una sola actuación del culto chamánico en el oriente peruano. El argumento que se formula aquí es que la música es un aspecto integral del ritual y actúa no sólo "un puente" psicológico entre la realidad ordinaria y la no-ordinaria, siendo un foco de atención de los participantes en el ritual alucinógeno y guiando sus percepciones, sino que también cumple otras funciones, quizá igualmente importantes.

Las formas-estructuras, se puede decir, corren paralelo al orden formal de las partes del ritual, y ciertos aspectos de la música reflejan los sucesos que ocurren durante el ritual. La música proporciona también ciertos contextos que son necesarios para el ritual. La relación es íntima, y no se puede decir que la música de tales rituales es simplemente una añadidura, un factor sobrante del ritual.

La música analizada en este trabajo es de una ceremonia de curación con ayahuasca (Banisteriopsis

so.), y fue grabada en 1975, en Lagunas, departamento de Loreto, en la selva tropical del Perú (1). He decidido usar una actuación como prototipo, porque el mismo chamán—su verdadero nombre no se usa en este trabajo por razones obvias— es un excelente músico; por lo tanto, su música se realiza de una manera que no puede ser ejecutada por chamanes menos capaces. Hay mucha variación en la calidad de la música de un chamán a otro, pero la música siempre está presente en el ritual.

En este trabajo he considerado a la música como un sistema de comunicación. Esto les parece obvio a la mayoría de los observadores. Lo que no es obvio es lo que la música comunica y como va separando aspectos significantes del mensaje de los no-significantes. No pretendo haber resuelto este problema, aún en este contexto limitado, pero trabajando con el ayahuasca como un conjunto de distintos rasgos musicales y viendo la distribución de cada característica en la estructura del ritual, ha sido posible especificar ciertos

1. Las investigaciones originales para este artículo se hicieron mientras se realizaba un estudio demográfico más largo a cargo de una subvención de verano recibida del Tropicán South American Research Program de la Universidad de Florida. El director es el Dr. Charles Wagley. Debo manifestar mi gran deuda con el Dr. Wagley por haber hecho posible esta investigación. Versiones posteriores del artículo han sido incrementadas por informaciones tomadas en la región de Lagunas durante los años 1976 y 1977, bajo la subvención de HEW's Office of Education (Fulbright Doctoral Research Grant N° G00764022441AH60020), the National Science Foundation (Grant N° BNS76-09554), and The Social Science Research Council (Doctoral Research Grant).

patrones en el uso de la música en el contexto del ritual de curación. Estos patrones son el "mensaje" con respecto al ritual.

Además de un análisis distribucional de los elementos musicales, pretendo un análisis procesal de conjunto del ritual y de la música basado en la teoría de Van Gennep de los ritos de transición. En el trascurso de este análisis se verá que la música está mucho más vinculada al ritual de lo que la mayoría de la gente pueda imaginar. De hecho, la música parece actuar a la vez como un "modelo de" y como un "modelo para" el ritual, formalmente corriendo paralelo al ritual mientras que ejerce influencia en él, del mismo modo que se considera que muchos sistemas simbólicos reflejan a la sociedad mientras afectan su trayecto y organización.

Los lingüistas notarán que las suposiciones del análisis distribucional se asemejan a las suposiciones de los métodos de campo de Pike para la lingüística descriptiva (Pike 1947). Esto no es casual. El método de Pike ofrece un método lógico de evaluar los efectos del contexto sobre el significado, y sus técnicas han sido aplicadas ampliamente en la etnociencia, aunque nunca en un ejercicio como éste, en ritual y música. (No obstante, ver Kaeppler 1972, y Asch 1972

para técnicas lingüísticas en el análisis de la danza).

La estructura puede ser operacionalmente definida para los propósitos de este artículo como las relaciones formales que vinculan unidades de comportamiento. La música, como parte del ritual de curación, tiene su propia estructura, operacionalizada con la definición anterior en relaciones entre los "temas" (grupos de frases).

El ritual tiene una estructura de la que la música es una "unidad" en sentido sincrónico (el ritual puede ser visto como composición de música, palabras habladas y acciones), pero también tiene una estructura en un sentido diacrónico más importante, la relación entre sus partes o "temas". En el análisis del ritual trataré de encontrar el sentido que tiene el ritual en ambas interpretaciones del término estructura: sincrónico y diacrónico, y el papel que la música juega en ella.

Finalmente, la música se definirá como todo sonido humanamente modelado con la excepción de la palabra hablada (2). El comportamiento ritual se puede definir para los fines de este trabajo, como todo comportamiento del chamán y de los participantes en el culto que está aso-

2. Este artículo intenta principalmente ocuparse de la música más que del texto cantado o de las partes habladas que intervienen entre la ejecución de cada canto. Los participantes piensan que el texto cantado por el chamán tiene partes en Quecha, una lengua desconocida para ellos. En realidad, palabras quechuas aparecen mezcladas con el castellano, pero el uso de la voz para la mayor parte de los pasajes cantados era un portador para la música. Predominan sílabas sin sentido. Esta es una diferencia bien marcada de los icaros, chamanes Cocamilla de la región de Lagunas. La transcripción de un texto como éste es un problema imponente que todavía no he podido solucionar en su totalidad. Se hace referencia a las partes habladas en la parte central del

ciado con el ritual de cura ayahuasquera.

Descripción del Ritual

Al anochecer la gente empezó a juntarse por la casa de Gregorio dentro del monte. Gregorio tenía sus chacras a unos pocos minutos de camino de la casa, pero la casa misma estaba apartada del vecino más cercano unos 15 minutos de camino. La casa estaba elevada a un metro del nivel del suelo (emponada) apoyada en pilares y no tenía paredes. La gente venía previo convenio con Gregorio, y se suponía que habían dietado durante las 24 horas anteriores, especialmente evitando la sal, manteca (de cerdo) y azúcar. Obviamente algunos de los pacientes estaban muy enfermos, con enfermedades tales como mordeduras de serpiente, y hepatitis; algunos tenían enfermedades que eran menos evidentes. En esta ocasión Gregorio saludó a cada persona individualmente. Dos de sus pacientes eran sus propios nietos. La última persona en llegar fue el asistente y aprendiz de Gregorio, llamado Mauricio, quien enrolló cigarros de tabaco con la mano para Gregorio y los participantes.

A las ocho de la noche Gregorio se sentó en un pequeño banco y em-

pezó a servir el ayahuasca preparado con dos días de anticipación. Los participantes, sentados o echados al azar sobre el suelo, compartieron la misma copa, cada persona tomando la infusión de un trago y pasándole la copa de regreso a Gregorio. Antes de servir cada copa (alrededor de 50 ml) Gregorio silbó y/o cantó desentonadamente por más o menos un minuto sobre la copa, y luego sopló tabaco de uno de los cigarros de Mauricio por el borde de la copa.

Después de que todos participaron en el ayahuasca, Gregorio empezó a agitar su sonaja, un manojo de hojas. Quince o veinte minutos más tarde, cuando comenzó el desvanecimiento (mareo), Gregorio empezó a cantar al ritmo de su manojo de hojas, "Toma, toma, toma medicita" (3). Gregorio y Mauricio soplaron tabaco sobre cada participante mientras que el manojo era agitado cerca del oído de los participantes.

Alrededor de una hora después del inicio del ruido, de la agitación de las hojas, se ampliaron los límites de variación de la melodía y Gregorio empezó a cantar una canción (Nº 1), inicialmente sin ritmo, pero llegando rápidamente a los compases de cinco vibraciones que están indicados en el apéndice. La disposición de los

artículo y consisten principalmente en fórmulas de bienvenida para llamar a los espíritus. Típicamente el texto entre los cantos de llamada a los espíritus (No. 1, No. 2, No. 3, No. 4, No. 5, No. 6, No. 7, No. 8) es el siguiente:

buenas noches, buenas noches
pasen, pasen, estoy llamándoles.

El texto para la función del ayahuasca ciertamente es digno de más atención de la que yo he dado aquí. Quizá en el futuro se retomará la tarea logrando mayor éxito.

3. Este canto no aparece en el apéndice. Fue cantado suave y desentonadamente en el tono medio-bajo de la voz de Gregorio y parece haber sido un ensayo para el canto Nº 1.

temas musicales (vagamente calificados en grupos de frases) era ABC repetido muchas veces con variaciones (4). Esta canción dio lugar a otra medida en frases de 4 vibraciones (canto N° 2). La disposición formal de los grupos de frases fue más completa (ABCBCB) con el tema B actuando como un tema estabilizador frecuentemente repetido.

Después que los asistentes han realizado una composición extremadamente variada con matracas y voces, sin compás, murmurada y débilmente rememorativa a la primera canción de Gregorio (ver canto N° 3), éste les indicó que parasen, y entonces empezó a dar masajes a los pacientes de enfermedades físicas, haciéndolo del centro del cuerpo hacia las extremidades y cantando una canción confortante (canto N° 4). Esta canción fue ejecutada sin el manojito de hojas y a un tiempo de vibraciones que viene a ser 1/2 con respecto a las otras canciones. La forma es ABACACB con las partes B libremente repetidas.

Terminando el masaje, Gregorio sopló el humo del tabaco por el cuerpo de los pacientes afligidos. Sentado sobre el banco, empezó entonces nuevamente a agitar el manojito de hojas y cantó aún un par de canciones más, a un ritmo de compases de cinco vibraciones, correspondiendo cada frase a una vibración (cantos N° 5 y

6). La forma fue AB (sin incluir repeticiones), pareciendo que el tema B cumple la función de una respuesta más baja que el tema A.

Pasaron 4 horas y los efectos de la primera copa de ayahuasca parecía estar desvaneciéndose en los participantes. Gregorio inició un nuevo ciclo sirviéndose a sí mismo y a los participantes que querían tomar más ayahuasca. Como antes, se pronunciaron sobre cada copa los mismos silbidos y conjuros (ininteligibles) débilmente emitidos. A esto siguió una serie de tres cantos, los cuales parecieron similares a la primera serie de canciones realizadas antes de la curación, con la excepción del período de "preparación" que no fue repetido. En ambos conjuntos de cantos el material hablado fue expresado entre cantos:

buenas noches, buenas noches
estoy llamándoles.

buenas noches, buenas noches
pasen, pasen.

Mientras que los espíritus fueron recibidos de esta manera, Gregorio se puso más y más animado. Estos tres cantos aparentemente carecen de compás y consisten en cadenas de frases las cuales son relativamente difíciles de describir estructuralmente. El canto N° 9 quizá puede ser descrito como ABB'B'' etc. Ciertamente las estructuras relativamente

4. Como es el caso con mucha, sino toda, la música folklórica no escrita, las repeticiones pueden variar mucho. La forma de Canción expuesta en el apéndice N° 1 representa una transcripción literal de una ejecución de cada canción completa, una versión supuestamente típica o "ideal". Generalmente, pero no siempre, se transcribió según la manera en que fue ejecutada la primera vez. La canción N° 6 en el apéndice, documenta algunas de las variaciones como ejemplo.

complejas halladas en los cantos uno, dos y cuatro no se encuentran aquí.

Cierto material hablado antes del No 9, indicó que el mismo Gregorio estaba siendo curado o estuvo entrando en algunas relaciones más directas con los espíritus presentes. Sus últimas palabras antes de empezar con este canto fueron "cúrame, cúrame".

Finalmente Gregorio salió de la casa para dar un paseo solo en la selva. Los otros participantes se quedaron sentados plácidamente esperándolo mientras que el aprendiz agitaba la sonaja de hojas y cantaba esporádicamente (no incluido en el apéndice). Cuando Gregorio regresó, cantó 3 canciones más (cantos No 10, 11 y 12). Estos cantos fueron distintivos con respecto a las escalas usadas y a los intervalos que abarcaron la escala melódica. Las dos últimas fueron cantadas en voz de falsete. El compás vuelve a ser un elemento estructural en las tres.

Terminada esta canción, los participantes se retiraron a dormir a sus esterillas. A la mañana siguiente, alrededor de las 7.00 am., Gregorio sopló humo sobre algunos de los pacientes y les hizo un ligero masaje antes de su partida. Cada persona fue advertida de abstenerse de comer manteca (de cerdo), sal o azúcar por 24 horas.

Análisis formal

Los perfiles generales del ritual de cura del ayahuasca, pueden ser entendidos a la luz del modelo teórico introducido por Arnold van Gen-

nep (1960) en 1908. Van Gennep señaló que la brecha entre lo sagrado y lo profano era tal que personas que van del uno al otro, tienen que pasar a través de una etapa intermedia, (Ibid. 1). Los ritos que celebran estos períodos de contacto sagrado-secular, los separó él en tres clases: ritos de separación, ritos de transición y ritos de incorporación (Ibid. 11). El punto de vista que informa la siguiente exposición empieza observando que la enfermedad cambia de relación de un individuo con la sociedad. A fin de poder restablecer una participación plena en la sociedad, el individuo tiene que someterse a un rito de tránsito, en este caso a un ritual de cura.

Dos hechos se realizan durante el ritual: —inducir al individuo a un contacto con lo sobrenatural (al lugar de donde le provino la enfermedad a él o ella) y —proveerle de un medio socialmente reconocido al recobrar el status que tuvo anteriormente. La ceremonia del ayahuasca realiza ambos objetivos y puede ser objetivamente vista como un rito de tránsito en tres etapas, con ritos separados, de separación, de transición y de incorporación si se admite que el comportamiento social se caracteriza por "ranuras" estructurales tales como ritos de paso, resulta más fácil de entender el porqué no hay conflicto aparente entre las prácticas médicas occidentales y el ritual de los especialistas nativos en la técnica pragmática de Lagunas, al tratar la enfermedad y la lesión. Desde el punto de vista del individuo, la familia y los amigos, una ceremonia del ayahuasca o una ceremonia que incluya

visitar a un farmacéutico, un doctor, o una enfermera e ingerir antibióticos, puede ser funcionalmente igual. Cualquiera de los rituales puede desempeñar el papel requerido para pasar de la enfermedad a la salud. Esto no quiere decir que no ocurran conflictos entre doctores en medicina convencional y chamanes; pero sólo para señalar que el conflicto es más grande desde la perspectiva "ilustrada" del practicante de medicina occidental que desde la perspectiva del paciente nativo.

El "significado" de la música ayahuasca se encuentra en su contexto dentro del ritual. El contexto se esclarece por la separación del ritual en períodos de separación, transición e incorporación. La música es una característica de la ceremonia durante el período de transición y durante la etapa de preparación que se produce cuando el ayahuasca es ingerido entre los períodos de separación y transición. En otras palabras, la ceremonia se hace significativa cuando lo sagrado y lo profano empiezan a aproximarse y los participantes comienzan a entrar en un estado de realidad no-ordinaria bajo la influencia del ayahuasca. La música como un modo de comunicación ordenado pero no-ordinario, actúa en ambos como símbolo de la situación del contacto sagrado-secular cuando la realidad social y física se torna no-ordinaria y como un "puente" psicológico entre el mundo de los espíritus y el mundo de los vivos.

SEPARACION

La separación se realiza en tres fases, haciendo eco a las tres fases del

ritual completo. La primera, que es la dieta, empieza uno o más días antes de la ceremonia. La dieta comienza con la separación del individuo en su propia casa distinguiéndolo de otros miembros de la familia. Este primer período puede ser justamente llamado separación de familia. La segunda fase, tiene lugar cuando el individuo se traslada físicamente al fundo de Gregorio. El participante está separado de la sociedad ordinaria y reemplaza esa privación con una sociedad no-ordinaria, la sociedad especial de otras personas enfermas y la sociedad del chamán. En un sentido puede ser significativo que esta sociedad especial tenga como lugar un enclave cultural en el corazón de un ambiente natural. Ciertamente es indudable que la mayoría de las actuaciones culturales de ayahuasca sobre las que hay descripción adecuada se llevan a cabo en un lugar que esté algo alejado de la sociedad ordinaria. Sin embargo, muchos chamanes de las comunidades Cocamillas más pequeñas alrededor de Lagunas, curan en sus propias casas, simplemente esperando a que el caserío esté tranquilo por la noche antes de empezar las ceremonias. En pueblos grandes como Lagunas, el ruido de los vecinos puede dificultar los procedimientos que requieren de silencio. En todo caso, observando las primeras dos fases de la separación como parte de un proceso, uno podría especular el por qué la dieta específica es preferida en la fase uno. La exclusión de la sal, azúcar y manteca (de cerdo) incluyen casi todos los productos comestibles comunes del comercio tradicional en estas partes. La separación de la gran

sociedad puede ser simbolizada por el rompimiento de estos vínculos.

Habiendo terminado dos fases de la separación, queda para el acto final, tomar el ayahuasca, para completar la tráfada. Tomando el ayahuasca, el individuo se separa de lo profano y comienza la vinculación (de él o ella) con lo sobrenatural, lo cual es según la teoría de Van Gennep, peligrosa para todos. Se puede argüir aquí que tanto la cultura como la naturaleza se unen en oposición a lo sobrenatural. El simbolismo que contienen los instrumentos rituales muestra esta unión. El manojito de hojas, símbolo central de la unión, es también un instrumento principal constante del ritual en todas las áreas. Parece significativo, que el manojito no sea modificado en ningún sentido de como fue encontrado en la naturaleza; simplemente es arrancado del árbol y usado en un sentido cultural para producir música. El ayahuasca es otro símbolo central de la unión de la naturaleza y la cultura en oposición a lo sobrenatural. Generalmente la planta de la que se hace la infusión del ayahuasca no es cultivada, aunque es una planta sumamente importante culturalmente. Por ejemplo, Gregorio insiste en escoger sus plantas del bosque alrededor de su fundo.

En ambas oposiciones acentuadas en este análisis, entre sociedad ordinaria y no-ordinaria, y entre la realidad ordinaria y la no-ordinaria (lo sobrenatural), el chamán es el que actúa como mediador. Su persona y su música se sitúan entre los participantes y todos los aspectos de la realidad.

En la primera oposición su vivienda es la que se sitúa entre los participantes y la naturaleza.

Cuando asume el rol de chamán se convierte en un medium de otra clase. Está sentado sobre un banco en un plano vertical diferente al de los huéspedes que están en el suelo. Mientras él bendice, canta y traquetea protege y actúa como un instrumento de la curación. Entonces hace de mediador entre lo sobrenatural y lo mundano, entre la realidad ordinaria y no-ordinaria. En la medida en que la separación entre ellas se rompe, las categorías culturales ordinarias y los bordes del ego, tienden a perder su significado bajo la influencia del ayahuasca. El sonido agudo y seco del manojito de hojas parece guiar y tranquilizar a los participantes en el ritual. Este rasgo de la música de un ritual de drogas ha sido extensamente descrito (Dobkin de Ríos y Katz, 1975) y no necesita ser detallado aquí.

TRANSICION

El período de transición de la ceremonia también está distribuido en tres partes formales. La cura, foco central del ritual, está intercalada entre dos secciones musicales, las cuales coinciden en parte en su función. El propósito de estas dos secciones es el de invocar a los espíritus y recibirlos.

Cada copa de ayahuasca exige una repetición de la estructura de transición de las tres partes, y el equivalente al canto de cura bajo el influjo de la segunda copa, puede ser el canto N° 9 (la canción después de

la que el chamán exclama “cúrame”) y la desaparición de Gregorio a la medianoche. En la actualidad no hay suficientes datos acerca de este personaje ritual en particular, como para realizar más análisis de esta fase de su actuación. Es evidente que el foco varía en la segunda copa, de las relaciones entre clientes enfermos y lo sobrenatural, a las relaciones personales de Gregorio con los espíritus. Esta característica del ritual no se da en las sesiones con las canciones finales de Gregorio, especialmente con las dos ejecutadas en voz de falsete que son únicas. El comentario del asistente en el momento de las canciones Nº 11 y Nº 12 fue “ha entrado”. Esto no significa que Gregorio había sido poseído y que su propio espíritu había salido. (La cosmología que vincula la posesión y la cura son tratados en el apéndice Nº 3).

Una breve discusión de cada parte de la música de transición ayudará a esclarecer qué rasgos de la música parecen ser significativos para la etapa de transición del ritual. Ya ha sido señalado anteriormente que el uso de la música, —ella misma un modo de comunicación ordenado pero no-ordinario—, sirve como representación de las relaciones expresadas por el ritual entre lo natural y lo sobrenatural, o entre la realidad ordinaria y la no-ordinaria. La música también juega otros papeles, algunos simbólicos y otros dramáticos, pero todos vinculados al ritual en forma directa y estructural.

El silbido de bendición y más o menos la primera media hora de barullo con el manajo de hojas y con

las canciones desentonadas y aparentemente sin palabras de Gregorio, sirven como puente para las etapas de separación y transición. Los cantos Nº 1 y Nº 2 pueden ser considerados como el comienzo de la música propia de la transición. En este momento de la ceremonia, Gregorio empezó a invocar espíritus tales como el del árbol capirona, la boa y otros. Entre las estrofas de las canciones, en el texto hablado, el cual pude transcribir, él gritó como se indica anteriormente: buenas noches, pasen, estoy llamándoles”; ambas llamadas o cantos de llamada comparten una estructura tripartita teniendo temas A, B y C o agrupaciones de frases. Esta estructura formal está de acuerdo con las tres etapas del ritual y las tres fases de cada etapa. Sin pretender demasiado énfasis en el simbolismo de esta estructura debe hacerse notar que la estructura de 3 partes no se halla en ninguna otra música asociada con la ejecución de este ritual en particular.

En términos de forma, entonces, la estructura en grupos de 3 frases tiene una distribución complementaria dentro del contexto del ritual, y se puede deducir que los aspectos formales de la música son realmente influenciados por la parte del ritual en que ocurren. Después del período de la cura, la forma toma 2 partes; luego durante la 2da. copa, hay una tendencia hacia el desorden o repeticiones de un tema en la medida que aumenta la intensidad. Los primeros temas no son repetidos en las fases posteriores de la transición y los segundos temas son considerablemente

variados, prestando poca atención a la extensión (duración de tiempo) o exacta repetición del estilo de las frases.

La falta de complejidad estructural que se observa luego de la 2da. copa de ayahuasca, bien puede ser ocasionada por la intensidad de la experiencia con el ayahuasca y una necesidad de mayor énfasis en la repetición de un grupo temático o modelo familiar. Ciertamente, la música asociada a las drogas alucinógenas en Norteamérica, presenta mucho de los mismos modelos, siendo repetidos, infinidad de veces y con poca atención dedicada a la complejidad armónica y estructural.

La repetición de los temas B en los cantos Nos. 1 y 2, así como en los cantos Nos. 5 y 6 (cantados después de la fase de curación) parecen actuar como soportes para la continuidad estructural casi lo mismo que el tema B en la forma rondó de la Europa Clásica, la cual ofrece un retorno hacia lo familiar, luego de explorar y desarrollar otro material temático. Una paralela exploración externa en el caso del ritual del ayahuasca, no sería conveniente después de haber ingerido más del alucinógeno en la segunda copa. Tal repetición de temas parecen servir al mismo propósito que el incesante sonido de las hojas, ellos actúan como puntos de apoyo psicológico para los participantes.

La estructura de los cantos Nos. 1 y 2 (escalas de 6 y 5 tonos), es repetida en otras partes del ritual. El uso de estos modos, entonces no ten-

drían ningún significado especial con respecto a esta porción específica del ritual. De cualquier forma, después de la segunda copa de ayahuasca, ocurren algunas escalas características, las cuales están en contraste a las escalas de la primera copa.

El tiempo de vibraciones del sonido del manojito de hojas, las cuales marcan el compás de las partes cantadas de la música, fue aproximadamente de 120 vibraciones por minuto, variando hasta 116 variaciones por minuto, a paso de marcha. Este tiempo se encuentra en varias partes del período de transición del ritual y no se supone que contenga una significación especial para la apertura de esta parte de la transición.

Los aspectos significativos del canto de la cura, son los límites de variación vocal abarcado por la línea melódica (12 semitonos), la necesidad de ruidos protectores, el acceso lineal al tono básico desde arriba, el tono del sonido básico (1 tono entero por debajo de los cantos anterior y posterior), el tiempo (casi medio tiempo de las otras canciones), la intensidad (más o menos medio volumen de los otros cantos), y la disposición formal del material temático (ABACACB). La fluctuación (12 semitonos) se duplica en la otra canción que he identificado como un posible canto de curación (canto NO 9) y representa una cierta restricción, la cual está de conformidad con los demás aspectos generalmente tranquilizantes de esta canción. En otras palabras, el canto de cura se diferen-

cia en casi todo respecto a cualquier otra canción anterior o posterior a ella excepto la otra canción de "cura". La naturaleza tranquilizante de este canto, parece estar diseñado para aliviar los temores de los pacientes mientras los espíritus presentes son invocados en la cura. Particularmente, el cese del barullo de las hojas parece dejar caer el último recurso de "protección", impidiendo a los participantes el contacto directo con los espíritus. Este es el punto en el cual lo sobrenatural está en mayor contacto con los participantes y literalmente la música proporciona una "brecha" auricular y estructural para el contacto.

El descender el tono básico de G a F, puede ejercer la función de producir contrastes dramáticos y consoladores con las canciones precedentes y siguientes. La restringida variación vocal y la intensidad dinámica reducida parecen cumplir también la misma finalidad. La práctica de producir una brecha musical especial "hueca" para la parte principal del ritual con la cual la música está asociada, es, por supuesto, extremadamente frecuente. Por ejemplo, la música para la masa católica es normalmente reducida en complejidad estructural y densidad de textura para la comunión, de la misma manera que la eliminación del barullo con las hojas, la disminución del volumen, y la disminución de la fluctuación del tono reducen la complejidad de la música de Gregorio en el momento de la curación cuando lo sagrado y lo secular están en contacto.

Los cantos Nos. 5 y 6 proporcionan un balance para el par que precede de la parte curativa con la excepción de que el compás tienda a cambiar de frases de 5 pulsaciones en frases de seis y cuatro pulsaciones y así las variaciones de material temático están menos controladas. El canto N° 5 se termina rápidamente siendo cada tema cantado una sola vez. El tono básico para al mayor parte de esa sección es la G, la misma que se usa en el par precedente al canto de la curación. La reanudación de la G como tono básico confirma el ejemplo expuesto para la significación del descenso del tono pasivo a la F, en el canto de la cura. En efecto, como muestra la figura 1, la progresión total, de tonos, básicos durante el transcurso del período de transición del ritual, tendría gran significado tanto simbólico como dramático.

El orden del material temático en el canto N° 6 es AB con el tema B repetido muchas veces con variaciones. Este formato AB se encuentra sólo después de la curación.

En un sentido musical, la segunda copa de ayahuasca es de gran interés. El impulso ascendente de los tonos básicos que corresponden al estado emocional interior aparente de Gregorio es notable y algo único. El fenómeno del impulso ascendente ha sido reportado en la música ritual, del chamanismo amazónico de los Warao (Olsen 1975). Mientras que el fenómeno es usualmente descrito como inconsciente y un impulso micro-tonal ascendente en medio de música vocal sin acompañamiento en ocasiones ritual, el impul-

so en este caso no es continuo y parece ser hecho así a propósito más que en los cambios conscientes de tonos básicos ascendentes de canción a canción. Mientras mediciones más precisas están evidentemente en orden, la subida (de tono) no parece ser micro-tonal, sino más bien algo conscientemente escalonada. El movimiento ascendente de la música parece estar más relacionado con la experiencia trascendental privada de Gregorio que con los aspectos públicos del ritual. Muchos participantes realmente se habían quedado dormidos al tiempo que Gregorio regresó para cantar las 3 últimas canciones. Es muy posible que la última ascensión musical pueda ayudar activamente a que se produzca un estado de trance al cual Gregorio parece estar próximo.

Después que Gregorio regresa de la selva, se cantaron las 3 canciones que se identifican aquí como canciones de posesión o de trance. Las 2 últimas canciones son en algunos aspectos las más interesantes en toda la ejecución del ritual. La modalidad empleada en la primera es única en este ritual, una escala cromática con extraños saltos para la voz con intervalos. La voz falsete puede indicar una posesión completa o pérdida en el control. Los cantos en falsete son muy comunes en los acontecimientos rituales de la Sierra del Perú y son frecuentemente ejecutados por hombres que se ponen máscaras y vestimentas rituales especiales, siendo algunas veces ropa de mujeres. La "significación" del canto en falsete en este contexto cultural es un poco

problemática pero puede ser el inverso al comportamiento normal; es simbólico del cambio dialéctico del chamán de un mundo natural a un mundo sobrenatural, al igual que el falsete usado por hombres vestidos de mujeres simboliza lo contrario a un comportamiento normal. Tales comportamientos opuestos son más la norma que la excepción en casos límites. Bajo estas circunstancias no debe sorprender el uso de ellos en este contexto.

El último canto (Nº 12) cambia a un compás triple único, no encontrado en ninguna otra parte de la ceremonia. El tiempo también es significativo en esta canción. Gregorio aumenta la velocidad de la mayor pulsación a 186 pulsaciones por minuto. Las frases (el fraseo), es un retorno a los modelos familiares, en donde cada frase comprende 4 "compases" de 3 pulsaciones. Este modelo estable puede servir para equilibrar el cambio en el tiempo, compás límite de variación.

REINCORPORACION

Al igual que la separación, la reincorporación es un proceso de tres fases y al igual que la separación se realiza sin disfrutar de la música. Formalmente, ésta es la inversa de la etapa de separación. La reincorporación empieza con el acto de dormir. El asistente de Gregorio estimula a cada uno a que duerma, diciéndoles que han visto suficiente y que ahora tienen que descansar.

Análíticamente se puede considerar que el acto de dormir condu-

ca a la persona, del contacto sobrenatural hacia la sociedad no-ordinaria representada por el pequeño grupo formado en la selva.

Los comentarios y el humo de cigarro producidos en la mañana por Gregorio, parecían ser una actividad informal y voluntaria. La partida y la caminata de regreso por la selva llevan a cabo la segunda fase de la reincorporación a la sociedad ordinaria.

La misma dieta que se hacía antes del ritual es la que se repite 24 horas después de él. El final de la dieta significa la fase final de la reincorporación.

DISCUSION

No cabe duda que la relación entre la música y el ritual, son complejos y de múltiples facetas. La música no es simplemente un aditamento sino que está íntimamente vinculada en todo el aspecto ritual. Una importante "significación" se encuentra en la provisión de guías auditivas frecuentes y familiares y en los puntos de contacto para los participantes desorientados en la experiencia alucinógena. Este propósito se lleva a cabo rítmicamente por el constante ruido del manojo de hojas y temáticamente por la repetición de los temas B en las primeras fases de las estructuras musicales más complejas, y más tarde por la repetición de temas individuales de larga duración.

Además la música tiene funciones específicas con respecto a algunas fases particulares del ritual. La "brecha" establecida para la curación

y el contacto con los espíritus son funciones de la música. La tendencia ascendente de los tonos básicos (ver fig. 1) parecen estar directamente asociados con los contactos espirituales de Gregorio, y ambos producen y simbolizan tales contactos. El rol de la música en este caso puede ser decisiva con respecto al logro de lo que parece ser un estado de trance. El esquema 1, muestra la distribución de otras características de la música a lo largo del ritual. Del análisis de estos datos, los siguientes ambientes mostraron ser de una significación particular con respecto a su influencia en las prácticas musicales:

1. Las modalidades pentatónicas y hexatónicas se asociaban con la mayor parte del ritual. Las modalidades cromáticas y de 7 tonos se asociaban con la experiencia final de Gregorio en el estado de trance o posesión.
2. La variación vocal normal se asociaba con la primera copa entera de ayahuasca excepto por una gota durante la fase de la curación (ver apéndice N° 2 para las variaciones). La tendencia ascendente hacia el falsete está asociada con el estado de trance o posesión de Gregorio y puede "significar" una inversión del comportamiento normal.
3. En términos de orden formal temático, está marcada la tendencia de formas más sencillas de predominar en la medida que aumenta la intensidad de la experiencia alucinógena.

Las formas de 3 partes son características de la música solamente después de la fase de curación.

4. El triple compás se asocia sólo con el trance o posesión.
5. La baja intensidad (del volumen) sólo se asocia con la curación y la bendición del ayahuasca.
6. La ausencia del manojito de hojas está asociada con la cura (o con la ausencia física del chamán). De las muchas otras características de la música que son peculiares a los cantos de la cura, quizás la más importante de mencionar es la reducción general de complejidad estructural y contextual y la reducción en la variación del tono.
7. El silbido sólo está asociado con la bendición del ayahuasca antes de ser ingerido por los participantes. Puesto que el sil-

bido es el modo por el cual lo sobrenatural se comunica con lo mundano, es apropiado iniciar contactos con lo sobrenatural con silbidos.

Los puntos expuestos anteriormente, parecen apoyar la afirmación de que la música es una parte íntima de la estructura del ritual, tanto influenciándolo como siendo influenciado por ella. No es estrictamente exacto entonces, suponer que la música sea una especie de añadido auditivo, periférico a los aspectos principales del ritual o incluso que actúe principalmente como una guía psicológica necesaria que proporciona puntos de amarre para que los participantes sean conscientes en el ritual alucinógeno. Si bien el apoyo psicológico y las funciones de guía son importantes, lo sería igualmente el rol de la música que funcionando metafísica y activamente refleja, simboliza y crea los contrastes dramáticos adecuados mientras que posiblemente induce a un comportamiento activo de tipo trance en el chamán.

SEPARACION	TRANSICION						REINCORPORACION
	PRIMERA COPA			SEGUNDA COPA			
	Llamado a los espíritus.	El canto de cura.	Llamado a los espíritus.	Llamando a los espíritus.	Ruidos de medianoche R	La "Entrada".	
	Canto del Asistente						

brevemente
(5)

Figura 1
Diagrama de tonos Básicos

TRANSICION

Diagrama 1

	SEPARACION			Transición menor	La Primera copa			La Segunda Copa (Coda)			REINCORPORACION		
	1a Fase	2a Fase	3a Fase		Llamada a los espíritus	El canto de cura	Llamada a los espíritus	Llamada a los espíritus canto de "cura" de Gregorio	Paseo de Medianoche	La "Entrada". (Gregorio está poseído o en trance)	1a Fase	2a Fase	3a Fase
Distribución de elementos musicales													
Distribución formal de material temático (grupos de frases)			-----	-----	1. ABC 2. ABCBCB 3. AB	4. ABACACB	5. A (sin forma)	7. Sin forma 8. Sin forma 9. ABB'B" etc.	-----	10. ABB'B" etc. 11. " 12. AB			
Ruidos				Presente	1. Presente 2. " 3. "	4. Ausente	5. Presente 6. "	7. Presente 8. " 9. "	Ausente	10. Presente 11. " 12. "			
Silbidos				Presente	1. Ausente 2. " 3. "	4. Ausente	5. Ausente 6. "	7. Ausente 8. " 9. "	Ausente	10. Ausente 11. " 12. "			
Música vocal				Presente	1. Presente 2. " 3. "	4. Presente	5. Presente 6. "	7. Presente 8. " 9. "	Ausente	10. Presente 11. " (canto en falsete) 12. " (canto en falsete)			
Intensidad vocal (volumen)				Sonido medio débil	1. Sonido medio 2. Sonido fuerte 3. "	4. Suave	5. Sonido medio 6. Sonido fuerte	7. medio fuerte 8. " 9. "	-----	10. sonido medio fuerte 11. " 12. fuerte			
Modo				-----	1.6 tono 2.5 " 3.6 "	4.5 tono	5.5 Sentonado 6.5 entonado	7.6 entonado 8.6 entonado 9.7 entonado	-----	10.5 entonado 11.8 entonado (cromático) 12.5 entonado			
Rango de notas en la escala				Sin melodía	1.14 semitonos 2.17 " 3.15 "	4.12 semitonos	5.17 semitonos 6.19 semitonos	7.18 semitonos 8.15 semitonos 9.12 semitonos	-----	10.18 semitonos 11.17 semitonos 12.15 semitonos			
Número de pulsaciones en casa compás				-----	1.5 pulsaciones 2.4 pulsaciones 3. sin medida	4. Sin medida	5.5 pulsaciones 6.5 y 6 pulsaciones	7. variable 8. variable 9. variable	-----	10.7 pulsaciones 11.4 y 3 pulsaciones 12.3 pulsaciones			
b.p.m.					1.120 bpm 2.120 " 3.120 "	4.68 bpm	5. 116 bpm 6. 116 "	7. 116 bpm 8. 120 " 9. 120 "	-----	10. 116 bpm. 11. 120 " 12. 186 "			

APENDICE N° 1
CANCION # 1

$\text{♩} = 120$ (a)

(b)

(c)

$\text{♩} = 120$ (a) CANCION # 2

(b)

(c)

(b)

(c)

(b) 3 tiempos

repetir

CANCION # 3 (Canción del asistente)

Musical score for Cancion # 3 (Canción del asistente) in G major, 4/4 time. The score consists of six staves of music. The first staff begins with a double bar line and repeat dots. The melody is written in a single treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

♩ = 68 (a)

repetir

CANCION # 4 (Canción de cura) (b)

Musical score for Cancion # 4 (Canción de cura) in G major, 4/4 time. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a double bar line and repeat dots. The tempo is marked as ♩ = 68. The score is divided into sections labeled (a), (b), (b'), (a'), and (c). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

(b')

(a')

(c)

Repetir (a) (c) (b) (b')

♩ = 116 (a) CANCION # 5 Sólo dos veces

♩ = 116 (a) CANCION # 6

(b)

Ejemplo de variación de # 6 (b)

Ejemplo de variación de # 6 (a)

♩=116 CANCION # 7 (después de la 2° copa)

repetir

♩=120 CANCION # 8

repetir

Musical score for two songs. The first section, labeled "CANCION # 10", is in 7/8 time with a tempo of 126. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature of 7/8. The score includes a section marked "(a)", a section marked "(b)", and a section marked "(a' + b')". A "repetir" marking is present above a double bar line. The second section, labeled "CANCION # 11 (Gregorio está aparentemente poseído)", is in 4/4 time with a tempo of 120. It also features a treble clef and a key signature of one sharp. This section includes a section marked "(a)", a section marked "(b)", and a section marked "(b')". A "repetir" marking is present above a double bar line.

CANCION # 11 (continuación)

(b'')

repetir

CANCION # 12 (continúa la posesión)

= 186 (a)

repetir

- ↑ = higher than pitch shown
- ↓ = lower than pitch shown
- ⋮ = possible bar line if metered
- (a) = phrase identification

APENDICE N° 2

Notas utilizadas en las canciones

RANGE

• = tono familiar

Canción No. 1

Canción No. 2

Canción No. 3 (canción del asistente)

Canción No. 4 (canción de cura)

Canción No. 5

Canción No. 6

Canción No. 7 (Comenzando la Segunda copa)

Canción No. 8

Canción No. 9

Canción No. 10

Canción No. 11 (Gregorio está aparentemente poseído)

Actual Pitch Canción No. 12 (continúa la posesión)

APENDICE 3

EL CONTEXTO CULTURAL

La ceremonia del ayahuasca descrita aquí, no tiene un enlace étnico bien definido. Mientras que, por un lado, la madre del chamán Gregorio es de origen Cocamilla, por otro lado, tiene un apellido paterno que se encuentra por primera vez en documentos históricos relacionados con el pueblo de Balsapuerto. Se conoce la ceremonia del ayahuasca en casi toda la Cuenca del Alto Amazonas, y cada grupo étnico nativo que la practica, tiene ciertos refinamientos y variaciones, las cuales la hacen propia. En el área de Lagunas, el ambiente para el ritual descrito aquí, se encuentran muchos Cocamillas rurales y semi-urbanos cuyos chamanes practican el ritual sustancialmente diferente a la manera como lo hace Gregorio. Ellos entran en un estado de trance poco después de tomar la droga y son poseídos o "incorporados" por espíritus inmediatamente después de haber entrado en trance. Curan tragándose humo hasta vomitar una hilera de mocos, luego lo absorben de nuevo en la boca y proceden a chupar del cuerpo del paciente el objeto maligno que ha causado la enfermedad. También curan con masajes, algunas veces antes de chuparle para sacarle los objetos mágicos. En este esfuerzo los espíritus los ayudan, tanto los espíritus de chamanes difuntos como los espíritus del bosque o del agua. Los chamanes Cocamilla generalmente cantan en la lengua Cocama. Su tradición musical para el ritual del

ayahuasca y para las curas en general es con un tipo de canción llamada *Icaro*, (término que se encuentra en diversas partes del Alto Amazonas). El prestigio de un chamán depende en parte del número y la calidad de sus *Icaros*.

Gregorio es un chamán que cura con ayahuasca, que vive en Barrio Puerto, uno de los tres barrios de Lagunas. Gregorio es un chamán autodidacta ampliamente conocido en la región. No es natural de Lagunas. Como la mayoría de los residentes de Barrio Puerto, ha emigrado a Lagunas en los últimos diez años.

En Lagunas, la ceremonia de cura con ayahuasca se concibe como una práctica médica que tiene un propósito específico, el alivio de la enfermedad, ya sea mental o físico. Esta cura se logra por la ayuda del mundo de los espíritus y por el uso de ciertas sustancias narcóticas y alucinógenas, tales como el ayahuasca, el tabaco y el toé (de la especie *datura*), algunas de las cuales se consideran como eficaces por sí mismas, y que a la vez proporcionan acceso a estados de realidad no-ordinaria. La cosmología que le da sentido a la ceremonia de la curación, se basa en creencias de una variedad formidable de espíritus, incluyendo varios espíritus del agua y de la selva. La selva especialmente, es fuente de muchos espíritus peligrosos. Además de estos espíritus de lugares, existen otros espíritus po-

derosos para cada tipo de planta y animal. Abundan los demonios, concebidos con cuerpos materiales. Las personas difuntas liberan espíritus que pueden ser peligrosos y frecuentemente permanecen alrededor del lugar en que murieron por algún tiempo, haciendo la vida terrible e incierta para los vivos. Espíritus de toda clase con frecuencia se hacen notar mediante un silbido, lo cual adquiere así un significado mágico especial como medio de comunicación entre el mundo espiritual y el mundano.

Dentro del contexto cultural la creencia en multitudes de espíritus frecuentemente malignos, hechiceros y vecinos de mala voluntad, se piensa que la enfermedad tiene causas complejas sobrenaturales y naturales. La visión de una persona difunta puede producir enfermedad en los niños, tanto como el pasar demasiado cerca de los cementerios o tener contacto con ciertos animales tales como el lagarto (o caimán), el sapo. Los niños pueden caer enfermos inclusive si han tenido un contacto indirecto con semejantes fuerzas peligrosas. Este tipo de enfermedades generalmente se denomina *Cutipa* y se distingue de la otra forma principal de enfermedades en el sistema local de creencias: mal de gente, que tiene su origen en fuerzas más bien impersonales que personales. El mal de gente originado por desavenencias dentro del sistema social, se transmite por alguien que desea que otra persona se enferme a través de un hechizo a la víctima. Este tipo de enfermedad se

concibe como un dardo (*el yachay*), el cual el hechicero lanza para clavar en la víctima. Solamente otro chamán puede removerlo y generalmente lo quita chupando. Algunas enfermedades como mordedura de serpiente, mal de ojo, susto y otras (cf. Dobkin de Ríos, 1970, 1972, 1973) se cree que siempre son causadas por fuerzas sobrenaturales.

Sin embargo, una técnica marcadamente pragmática caracteriza la relación del Laguniño a la enfermedad. La mayoría de las personas están prestas a recibir tratamiento médico occidental para ciertos tipos de enfermedades, aunque crean que tengan causas sobrenaturales. Cuando la ayuda médica "moderna" no está presente o no es efectiva, o simplemente no se utiliza, consultan con el curandero nativo, especialmente en el caso de los niños.

Los chamanes se pueden dividir en 2 grandes clases: los que usan el ayáhuasca y los que no la usan. Los informantes no se ponen de acuerdo en decir qué tipo de chamán es el más poderoso —eso depende del tipo al que uno consulta— sin embargo todos coinciden en que se le conoce a un chamán en que él o ella puede "incorporar" (hacer encarnar) es decir, actuar como receptáculo para los espíritus que ayudan en la curación. Durante el tiempo en que el chamán es poseído por tales espíritus, su propio espíritu abandona su cuerpo y tiene que ser protegido por un *cuidador*. Si no es así le puede matar el *yachay* o el mal que el cuerpo del chamán absorbe en el acto de chupar, ayuda-

do por el espíritu o los espíritus que se hayan encarnado en su cuerpo. Dicen que el ayahuasca ayuda a una mejor encarnación. También dicen que hace "ver" con mayor facilidad para diagnóstico de quién o qué cosa causa la enfermedad. Los seguidores de la tesis que afirma que el que no es ayahuasquero es un curandero más poderoso, dicen que éste puede hacer las mismas cosas pero sin necesidad de ayuda. A cualquier curandero que "incorpora" (hace encarnar a los espíritus) se le puede llamar por diversos nombres, como por ejemplo: *vegetalista*, *curandero*, *médico*, *brujo*, *hechicero* o *banco*. Los nombres se refieren a aspectos de su conducta de roles y no a una jerarquía bien definida basada en tiempo de entrenamiento o algún otro criterio cuantitativo. Los tres primeros términos se refieren al rol del chamán como curandero; los dos siguientes a su rol de malhechor, y el último a su papel de "medium" con el mundo de los espíritus. El *banco* literalmente quiere decir el lugar donde él se sienta, y simboliza su posición más alta como intermediario entre el mundo de los espíritus y el mundo ordinario. Es el rol que se tiende a enfatizar en el ritual del ayahuasca. Sin embargo, cualquier chamán puede combinar todos o varios de estos roles en una sola persona. En cuanto a la opinión pública, piensan que algunos tienen "un cierto genio" para su trabajo, mientras que a otros solamente les consultan los miembros de su familia extensa local. Los chamanes que tienen la reputación de curanderos "fuertes" pueden cobrar precios impresionantes; yo he visto casos en

que han cobrado hasta 3.000 soles por noche de curación (más o menos \$ 26). Gregorio dice que cobra bastante barato a sus clientes, pero he oído de otras fuentes que a veces cobra 1.500 soles por una sesión de 2 noches.

Finalmente, para poner al chamán ayahuasquero en un contexto más amplio, debe notarse que es una variante de los chamanes de tabaqueros que se hallan por toda la Hoya del Amazonas (ef. Wagley, 1943, para la descripción clásica), pues sopla el humo de tabaco, da masajes y chupa para extraer objetos mágicos del cuerpo; lo mismo usa alucinógenos ingeridos para "ver" el origen de la enfermedad. Además el método de este particular rito de curación descritos en el texto, de este artículo tiene muchas semejanzas a los de la Cuenca del Alto Amazonas. Vichers (1975) ha descrito el ritual de cura con el ayahuasca como practicado por los indígenas Siona —Secoya del río Aguarico en el Ecuador. El ritual tiene ciertas diferencias algo llamativas de la forma que toma en el ambiente de Lagunas.

En Lagunas el ritual es mucho más individualizado y menos comunal. El rol de asesor del chamán en sugerir y luego interpretar los sueños es menos importante en Lagunas, y el rol del chamán de protector e intercesor con lo sobrenatural se enfatiza, así como su capacidad y poder personal. Los chamanes en el barrio de migrantes de Lagunas frecuentemente tiene que estar en competencia para la clientela puesto que cada

vez con más frecuencia tienen que atender a poblaciones urbanas o semi-urbanas que están aumentando rápidamente en número.

Dobkin de Ríos ha descrito la ceremonia de cura con ayahuasca en Iquitos entre los habitantes urbanos de barrios pobres. La cosmología de los ribereños que ella describe es muy similar a la (situación) de Lagunas. El ritual ha adquirido muchas contribuciones interesantes en el ambiente altamente urbanizado de Iquitos. Hay más énfasis, en las enfermedades causadas por personas que le

desean mal a otro, más que en causas más impersonales, como la "cutipa". El lugar elegido para el ritual parece ser algo ad hoc y es un lugar al borde de la ciudad más bien que muy adentro de la selva, como es el caso del ritual descrito aquí. La música usada es toda a base de silbidos, más bien que silbidos combinados con cantos (Katz y Dobkin de Ríos, 1971). Se dice que los cantos usados son tradicionales y fielmente aprendidos, mientras que Gregorio sostiene haber inventado todas sus propias canciones.

(Traducción del inglés: T. Van Ronzelen - J. Regan).