

# Las formas de la memoria: Arte verbal y música entre los *kuikuros* del Alto Xingú<sup>1</sup>

**Carlos Fausto<sup>2</sup>**

**Bruna Franchetto<sup>3</sup>**

**Tommaso Montagnani<sup>4</sup>**

Recepción: 4 de setiembre de 2013 / Aprobación: 8 de octubre de 2013

## Resumen

Los *kuikuros* tienen un vasto repertorio de narrativas, discursos ceremoniales, rezos, canciones y músicas instrumentales. Las narrativas son aprendidas de manera informal en la familia, mientras que los otros géneros verbales y musicales son transmitidos de maestro a aprendiz, este debe hacer un pago por dicho aprendizaje. Los cantos rituales constituyen un enorme repertorio de gran valor y son difíciles de aprender. En algunos casos se requiere más de diez años para lograr el dominio de un complejo musical en su totalidad y poder ejecutarlo durante un ritual. En este artículo analizamos la distribución social de la memoria y las formas internas de estructuración de la información, que permiten la memorización de tan vasta tradición. Nuestra hipótesis es que existen formas comunes a las artes de la palabra y de la música, y que estas se basan en principios básicos y productivos que constituyen un verdadero arte de la memoria indígena.

- 
- 1 Una primera versión de este trabajo fue presentada en el Museo Nacional de la Universidad Federal de Río de Janeiro en el 2007, y posteriormente en la École des Hautes Études en Sciences Sociales en el 2009. Esta versión fue presentada en la Universidad de Costa Rica en el 2011 y es la base del artículo que lleva el mismo título y que fue publicado en la revista *L'Homme*. Nos gustaría agradecer a Carlo Severi por la colaboración en el proyecto CAPES-Cofecub en el cual fue concebido este trabajo. También nos gustaría agradecer a Alice Lamounier, Guillermo González y Bernardo Bolaños, quienes acogieron a Carlos Fausto con gran amistad y simpatía. Traducción realizada por la antropóloga Alice Lamounier Ferreira.
  - 2 Brasileño. Doctor en Antropología por el Programa de Posgrado en Antropología Social del Museo Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Profesor de la misma institución. Correo electrónico: cfausto63@gmail.com
  - 3 Italiana. Doctora en Antropología por el Programa de Posgrado en Antropología Social del Museo Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Profesora del Posgrado en Lingüística de la UFRJ. Correo electrónico: bfranchetto@yahoo.com.br
  - 4 Italiano. Doctor en Antropología social y Etnología por École des Hautes Études en Sciences Sociales. Pos-doctorando del Labex Créations, Arts et Patrimoines. Etnomusicólogo y músico. Correo electrónico: koboconcept@gmail.com

## Palabras claves

Amazonia, Alto Xingú, memoria, música, artes verbales

## Abstract

The kuikuro have a wide repertory of narratives, ceremonial utterances, prayers, chants and instrumental music. Narratives are learned informally in the family setting, whereas the other verbal and musical genres are conveyed by masters to apprentices in return for payments in luxury goods. Ritual chants form a vast, costly and hard-to-learn, repertory. Musicians sometimes need more than ten years to learn a full set of ritual music and be able to execute it during a ceremony. In this article, we analyse the social distribution of memory as well as the internal forms for structuring information that enable people to memorize such a vast tradition. It is hypothesized that there are forms common to both the verbal arts and music and that these forms are founded on very basic and productive principles, which constitute a true indigenous art of memory.

## Key words

Amazonia, Alto Xingu, memory, music, verbal arts

## Resumo

Os Kuikuro têm um vasto repertório de narrativas, discursos cerimoniais, orações, cantos e música instrumental. As narrativas são aprendidas de maneira informal na família, enquanto os outros gêneros verbais e musicais são transmitidos de mestre para aprendiz contra pagamento em artigos de luxo. Os cantos rituais constituem um enorme repertório de grande valor e muito difícil de aprender. Em alguns casos, mais de dez anos são necessários aos músicos para dominar um complexo musical em sua totalidade e para ser capaz de executá-lo durante um ritual. Neste artigo analisamos a distribuição social da memória as formas internas de estruturação da informação que permitem a memorização de uma tão vasta tradição. Nossa hipótese é que existem formas comuns às artes da palavra e da música, e que estas se baseiam em princípios básicos e produtivos que constituem uma verdadeira arte da memória indígena.

## Palavras chave

Amazônia, Alto Xingu, memória, música, artes verbais

**H**ay sociedades que tienen relativamente poco que transmitir formalmente a las generaciones futuras. La memoria social no es muy extensa y no se organiza de manera ordenada. La gente recuerda situaciones que vivió, evoca sus experiencias, pero no está capacitada para recordar una tradición. Lo que se aprende en las experiencias incorporadas son esquemas generadores, extremadamente productivos, que permiten recrear infinitamente el contenido de la tradición. Este es, por ejemplo, el caso de los *parakanãs*, pueblo tupí-guaraní del Pará, con los que uno de nosotros ha realizado su investigación de doctorado (Fausto 2001, 2012). Los cantos son capturados de forma continua en los sueños y jamás repetidos ritualmente, simplemente es necesario memorizarlos en el proceso de ejecución del ritual; cuando el ritual termina, los cantos ya están muertos y solo se les recordará si evocan buenos e intensos recuerdos. Cada canto es un evento y se conecta a una biografía. La tradición es un esquema generativo, no un repertorio fijo y ordenado.

Hay otras sociedades, por el contrario, que poseen repertorios extensos para ser transmitidos entre generaciones. La tradición es idealmente un conjunto fijo que debe ser repetido de modo idéntico a través del tiempo y el cambio es visto como una falla en su proceso de transmisión. El régimen de la memoria no es incidental ni autobiográfico, sino codificado y distribuido socialmente. Se necesita saber quién recuerda, qué y cómo lo recuerda. Este es el caso de los *kuikuros* del Alto Xingú, donde llevamos a cabo nuestras investigaciones. Música vocal e instrumental, cantos chamánicos, rezos y discursos ceremoniales forman un *corpus* monumental que supera por mucho la capacidad individual de memoria. En este texto, describiremos el proceso de retención y actualización del conocimiento tradicional entre los *kuikuros*. ¿Cómo se transmite? ¿Cuáles principios le organizan? Para responder a estas preguntas nos centraremos, en primera instancia, en la economía de la transmisión del conocimiento y, posteriormente, en la estructura interna de sus artes verbales y musicales.

## Un problema de memoria

Los *kuikuros* son un pueblo de lengua caribe que pertenecen al complejo multilingüe y pluriétnico del Alto Xingú, el cual se formó durante el último milenio a través de un proceso de amalgama entre poblaciones de lengua y cultura distintas. De la constelación del Xingú forman parte pueblos de los tres principales grupos lingüísticos de la Amazonia: *arawak*, caribe y tupí. Las primeras ocupaciones del Xingú datan del siglo IX, y la población inicial fue de origen *arawak*. Pueblos caribes, como los *kuikuros*, se han unido al sistema

probablemente en el siglo XVII, mientras que los pueblos tupís y los *trumai* (lengua aislada) fueron incorporándose en los siglos XVIII y XIX (Franchetto y Heckenberger, 2001; Fausto, Franchetto y Heckenberger, 2008).

Uno de los resultados de este proceso de amalgama fue un pasmoso enriquecimiento cultural, una floración ritualística en la cual estos pueblos reunieron, de acuerdo con una misma lógica cultural, rituales de orígenes diversos. En la actualidad existen en el Alto Xingú, una quincena de rituales diferentes, cuya ejecución depende del conocimiento preciso de la música vocal e instrumental. Algunos conjuntos musicales son tan extensos, que lleva décadas aprenderse los. Este saber es prerrogativa de los “dueños del canto” (*eginhoto*) y su transmisión se realiza a través de cuantiosos pagos en bienes de lujo nativos y actualmente también en mercancías. Es precisamente este conjunto de cantos que los *kuikuros* consideran que está en riesgo de perderse (Fausto, 2011). De hecho, dos rituales del Xingú han desaparecido durante este siglo, y algunos pueblos *xinguanos* ya no tienen, como los *kuikuros* suelen decir: “todos sus cantos verdaderos”.

Aunque el complejo del Xingú ha sido a menudo descrito como homogéneo, existen diferencias internas significativas que brotan en el suelo común de la identidad. La singularidad de cada pueblo está marcada por variaciones mínimas, pero lo suficientemente distintivas al interior de una tradición común. A pesar de que las formas musicales y discursivas son casi idénticas, las microvariaciones son, a los ojos y oídos de los nativos, lo suficientemente notorias como para que sean registradas. Tales diferencias son importantes para marcar la autonomía política de cada “pueblo” dentro del sistema.

Hay dos géneros verbales especialmente importantes en el desarrollo de esa función; por un lado, el discurso del jefe que es pronunciado cuando llegan mensajeros que vienen a invitar a una aldea a participar en un ritual intertribal. En su discurso, el jefe presenta a su pueblo como una unidad históricamente arraigada en la línea de los jefes del pasado, ubicada en un punto del territorio del Xingú (Franchetto, 1993, 2000). Por otro lado, tenemos los cantos rituales presentados durante las fiestas intertribales, la noche previa a la pelea deportiva entre los huéspedes y anfitriones, dos “maestros de canto” de cada aldea visitante son llamados a cantar en el centro de la aldea anfitriona. Variaciones léxicas, diferencias en el estilo vocal y marcas rítmicas distinguen cada pueblo y su tradición. A través de estas variaciones, cada pueblo se asume como poseedor de su propio conjunto de cantos, aunque estos tengan un origen común y, con frecuencia, sean muy similares.

La pérdida de este *corpus* implica no solo la imposibilidad de producir la vida ritual, sino también de marcar la autonomía y el carácter distintivo en el

complejo multiétnico. La unidad política que designamos pueblo es definida por su capacidad (y legitimidad) de patrocinar los rituales intertribales, invitando a otras unidades políticas. Así, el conocimiento que está en la base de la vida ritual es fundamental para la existencia cosmopolita<sup>5</sup> de un pueblo del Xingú.

Desde el punto de vista de la transmisión, sin embargo, hay una paradoja, una vez que el cuerpo es monumental, no puede ser memorizado por pocas o una sola persona; de ahí que el trabajo de la memoria deba ser necesariamente compartido. No obstante, al ser un bien de valor y de prestigio, el conocimiento de esa tradición no puede ser accesible a cualquier persona; por ello existe una serie de restricciones a su transmisión, la más general de ellas reside sobre el hecho que es obligatoriamente mediada por pagos en bienes de lujo. Como ya hemos dicho en el pasado se pagaba exclusivamente con productos nativos (adornos de plumas, grandes cerámicas decoradas hechas por los pueblos *arawak*, cinturones y collares de caracol hechos por los caribes, arcos negros de los *kamayurá*, etcétera), pero, desde finales del siglo XIX, los instrumentos de metal, abalorios y, más recientemente, bicicletas, grabadoras y otros utensilios pasan a servir como medio de pago (Fausto, en prensa). El monto del pago depende no solo del maestro y del aprendiz, sino también del conocimiento a ser transmitido, los rezos simples para la curación son más baratos que los “rezos de bautismo”, el conjunto de cantos de los rituales más importantes suele tener mayor valor que los de menor importancia.

Hay otras restricciones en el proceso de transmisión del conocimiento, además del pago. Ciertos saberes no pueden ser adquiridos por cualquier persona. El “habla de jefe” (*anetü itaginhu*), por ejemplo, solo puede ser transmitida entre los grandes jefes y, por lo general, de un jefe ejecutivo a sus descendientes. Los cantos y rezos del chamán únicamente pueden ser aprendidos por personas que pasaron por una larga iniciación al chamanismo, la cual también es pagada (incluso se llega a dar el caso de algún chamán o cantor que no logra terminar su formación por falta de recursos).

Por esas razones, los conocimientos rituales tienden a concentrarse en algunas pocas personas y familias. La paga puede ser flexibilizada (pero no enteramente dispensada) cuando la relación entre maestro y aprendiz es de padre-hijo, madre-hija o abuelo(a)-nieta(a). En el caso de los cantos, el mecanismo de restricción conduce a la formación de familias de cantores. Hoy, en la aldea de *lpatse*, por ejemplo, la principal cantora de *Jamugikumalu*, Kanu, aprendió los cantos con Ájahi, su madre que a su vez aprendió con el hermano de su padre, pues este último ya se había muerto cuando ella se interesó

5 Empleamos cosmopolita en el sentido estricto, ya que los rituales hacen la mediación con los no humanos (los *itseke*, espíritus o bichos-mostros) y los seres humanos (los otros *xinguanos*).

en aprenderlos. Existe siempre esta posibilidad de transmitir los cantos a una persona próxima, creando un derecho futuro a la trasmisión. Este fue el caso de Kamankgagü, uno de los más grandes conocedores de cantos *kuikuros*. Su padre, quien era un gran cantor, se murió cuando él era todavía un niño, mas como el padre había enseñado los cantos mediante pago a Nahum, Kamankgagü pudo aprenderlos con este último.

La historia de Nahum es particularmente interesante. Él fue, quizá, el mayor especialista ritual de la historia *kuikuro* reciente. Huérfano y marginado, él vivió dos años entre los *bakairi*, trabajando para el *Serviço de Proteção aos Índios* en el Puesto Simões Lopes, todavía en la década de 1930. Con la llegada de los hermanos Villas Boas a mediados de los años 1940, se volvió el mediador por excelencia, pues era uno de los pocos hablantes del portugués de todo el Alto Xingú. Al controlar el flujo de mercancías, él promovió matrimonios de sus hijos con las personas de líneas de jefatura y trató de adquirir todo el conocimiento ritual posible a través de retribuciones. Al final de su vida, era el mayor maestro de rezos y cantos *kuikuros*. Ese saber, lo distribuyó parcialmente entre sus hijos y nietos: Jakalu, el primogénito, es hoy el principal maestro de flauta *kagutu* en la aldea; Magia, una de sus hijas, es la principal cantora de *Tolo* y su nieto Katagagü es conocedor de los cantos de *Javari* y de la fiesta del *pequi* (*Caryocar* sp., *Caryocaraceae*), entre otros.

El actual jefe *kuikuro*, Afukaká, viene ampliando, en los últimos años, sus conocimientos. Él es nieto de un reconocido jefe muerto en la década de 1950, no aprendió, sin embargo, el “habla del jefe” en el seno de su familia, pues ella no fue transmitida intergeneracionalmente, tal vez en virtud de la muerte precoz de su abuelo ocasionada por las epidemias de la época. El jefe Afukaká, aun así, fue ganando prestigio en los años 1970 y a inicios de la década de 1980, cuando tenía alrededor de 30 años, se había convertido en *hugogo oto* “dueño del centro” (de la plaza central de la aldea, donde se ubica la casa de las flautas). Entonces él fue a buscar a un jefe más viejo, quien decidió enseñarle el “habla del jefe” (mediante pago, claro está), para que pudiera ayudar a su hijo en el trabajo de recibir formalmente los mensajeros de otras aldeas. Hace algunos años, cuando contaba ya con una grabadora, Afukaká pagó por los cantos de otros dos conjuntos rituales y obtuvo de Nahum los rezos del bautismo del maíz y del *pequi*, antes de que ese último muriese. Fue también Afukaká quien concibió el proyecto de documentación en el que estamos trabajando desde el año 2002.

Hay, en resumen, una contradicción entre un imperativo distributivo y otro restrictivo en la transmisión de la tradición *xinguana*. Por un lado, es necesario repartir el trabajo de la memoria entre un gran número de personas (para que el conocimiento no se pierda), y, por otro, es necesario restringir su circulación,

pues los cantos son bienes de valor que confieren prestigio. Si se vuelven comunes, dejan de ser una marca de reconocimiento y, por lo tanto, el estatus social consecuente de su aprendizaje se ve comprometido. El problema contemporáneo es, precisamente, que otros bienes y conocimientos entran en el juego del prestigio: aprender portugués, comprar mercancías, estudiar y asalararse como maestro, agente de salud, entre otros. Los jóvenes mantienen un gran entusiasmo por los cantos, pero, como ellos mismos dicen, “tenemos miedo de preguntar a los cantores”; es decir, tienen recelo de enredarse en una relación asimétrica de largo plazo, que implica una deuda que se extiende por varios años.

## Lista y fórmula

Este es, brevemente, el contexto sociológico del proceso de transmisión. La paradoja de la distribución y de la redistribución –el hecho que ese conocimiento precisa ser distribuido entre varios cantores en virtud de su extensión y el hecho de que no puede ser compartido entre demasiados cantores bajo la pena de dejar de ser un objeto de prestigio– conduce a una situación de transformación social, a los dilemas descritos por Fausto en otro texto (2011).

Nos gustaría dedicarnos a otro aspecto del proceso de transmisión y memorización de ese conocimiento; a saber, su estructura interna. Surge así la pregunta: ¿Cómo la información es codificada para que pueda ser memorizada? Nuestra hipótesis es que hay una misma lógica de codificación que traspasa todas las manifestaciones verbo-musicales *kuikuros*; en otras palabras, hay un patrón común que podemos reencontrar, con adaptaciones, en distintos géneros verbales y musicales, desde la narrativa hasta la música instrumental, pasando por el discurso ceremonial y por los rezos.

Franchetto (1989, 2003) analizó la estructura paralelística de la narrativa mítica, identificando dos modalidades de paralelismo que denominó micro y macro-paralelismo. El primero opera en el ámbito de uso de las formas lingüísticas (morfológicas y sintácticas); el segundo lo hace a nivel de los párrafos, entre bloques de información y unidades temáticas. Tendríamos, pues, una misma estructura de repetición con mínima variación, encajadas en diferentes niveles.

Cuando pasamos de la narrativa mítica a los discursos ceremoniales, en el caso del “habla del jefe” (*anetü itaginhu*), abandonamos el campo en el que la improvisación es negociada con esquemas dados de forma previa. En el “habla del jefe”, toda ejecución es idealmente una repetición precisa de un texto en concreto. Desde el punto de vista rítmico y de entonación, hay una marcación de las unidades de tiempo y una reducción del contraste tonal que distinguen

claramente ese discurso del habla cotidiana. Desde el punto de vista textual, apenas se multiplican los macro y micro-parallelismos, característicos también de las narrativas míticas, y se establece también una relación fija entre fórmula y lista. La información se estructura por una secuencia de fórmulas repetidas, que poseen un *slot* (un espacio) que debe ser llenado por un nombre que pertenece a la lista (Franchetto 1993, 2000).

Así ocurre, por ejemplo, en el momento culminante del discurso, en el cual el jefe principal se dirige a los mensajeros de la otra aldea, al trazar el linaje de los jefes al cual pertenece su propio “pueblo”. La fórmula es la siguiente:

*Es un error venir hasta acá, mensajeros*  
*Ya no hay descendientes nuestros, mensajeros*  
*Ya no hay descendientes de [NOMBRE], mensajeros*  
*Si fuera el tiempo verdadero*  
*En dirección a los descendientes de él estarían corriendo los mensajeros*  
*¡Del mismo modo, corran mensajeros!*  
*Por el mismo camino de aquellos, ¡corran mensajeros!*  
*Por el mismo camino de los jefes, ¡corran mensajeros!*  
*No es todavía como en el camino de aquellos ¡corra mensajero!*  
*No es todavía como en el camino de los jefes ¡corra mensajero!*  
(Franchetto, 2000, 502)

Esa fórmula es marcada por el estilo auto-derogatorio característico del discurso formal *xinguano*: “en el pasado, sí habían grandes jefes; ahora en el presente, yo que os hablo, no soy digno de la grandeza de mis antecesores”. Aquí el estilo lo hace el artista, pues solo un gran jefe dice de sí mismo que él no es un gran jefe. Desde el punto de vista formal, el texto está construido por un conjunto de fórmulas paralelísticas, indexadas en una lista ordinal compuesta por el nombre de los siguientes jefes del pasado:

1. *Kujaitsi*
2. *Amatuagü*
3. *Akusá*
4. *Ongosügü*
5. *Mütsümü*
6. *Hikutaha*
7. *Atuhái*
8. *Tühangakú*

Hay, pues, un registro entre la fórmula y la lista de nombres, cuyo orden debe ser seguido de forma precisa. Esta noción es fundamental para la codificación de la información entre los *kuikuros*. Ella se traduce por la noción de

*tinapisi*, “en fila”, es decir, en orden secuencial. Lo que está “en fila” se opone a aquello que está “esparcido” (*tapehagali*). La noción de *tinapisi* expresa la verdadera obsesión *kuikuro* con la línea ordenada. Todo puede y debe estar dispuesto en secuencia: hay siempre un primero, un segundo, un tercero, etcétera. Les interesa siempre determinar la posición de los miembros de una secuencia en relación al primero, aquel que es “*la punta*”.

Tal obsesión por la ordenación se aplica a casi todos los dominios de la vida social. Así, por ejemplo, cuando hay fiestas intertribales, son siempre tres mensajeros que van a cada aldea para hacer la invitación e, invariablemente, se marca quien es el primero, el segundo y el tercero. El orden es imperativo y corresponde a funciones rituales determinadas. Lo mismo es válido para el conjunto de cinco chamanes que van a recuperar el “alma” (*akunga*) de un enfermo: ellos siempre se desplazan en fila, en el orden preciso. Los pagos realizados por la familia del enfermo son diferentes conforme al orden interno del conjunto de los chamanes.

Esta noción de orden secuencial se expresa también mediante el concepto de *enga*, que quiere decir “línea”, “camino”, “pista” (de una vía, por ejemplo). Algo que es hecho *tüengaki* (“*con enga*”) es hecho “con ordenación”, es bien hecho y correcto. El conocimiento tradicional ordenado (*tinapisi*) es siempre más valorado que aquel que es “esparcido” y solo él es objeto de transmisión formal mediante pago.

La lista de nombres registrados en bloques de fórmulas establece una temporalidad secuencial, de tal forma que hay un desarrollo espacio-temporal lineal que está en tensión con la estructura temporal de la repetición paralelística. Además de esa lista de nombres de jefes antiguos, hay también referencias histórico-geográficas que permiten asociar el tiempo de los jefes locales a acontecimientos precisos. Así, por ejemplo, uno de los bloques paralelísticos, que antecede a la secuencia de jefes, marca el momento de origen del pueblo *kuikuro*:

*No es por el camino de los jefes ¡corra mensajero!*

*No es por el camino de aquellos ¡corra mensajero!*

*No es por acá que deben todavía correr los mensajeros*

*Cuando iban en dirección a Angahuku deberían correr los mensajeros*

*Sé que eran los blancos como siempre*

*Sé que era aquel el camino como siempre*

*Porque sé que eran los de Kuhikugu, aquellos que ellos llevaron como siempre* (Franchetto, 2000, 501)

A la lista de jefes sigue, pues, la localización espacial (las cabeceras del río Burity), una referencia histórica (la llegada de los blancos) y el nombre de una aldea específica, que está en el origen del pueblo *kuikuro*. Ese bloque, a su vez, está indexado a narrativas conocidas sobre el apareamiento de los blancos y sobre la fundación de la aldea de *kuhikugu*, lo cual establece un juego complejo entre temporalidades y secuencialidades distintas: la del ritual y la de la historia.

El registro en una fórmula discursiva, una lista ordinal y un conjunto de narrativas no es exclusiva del “habla de los jefes”. Ella se encuentra también en los llamados “rezos de bautismo”, que analizamos a continuación.

## Indexación de intercódigos

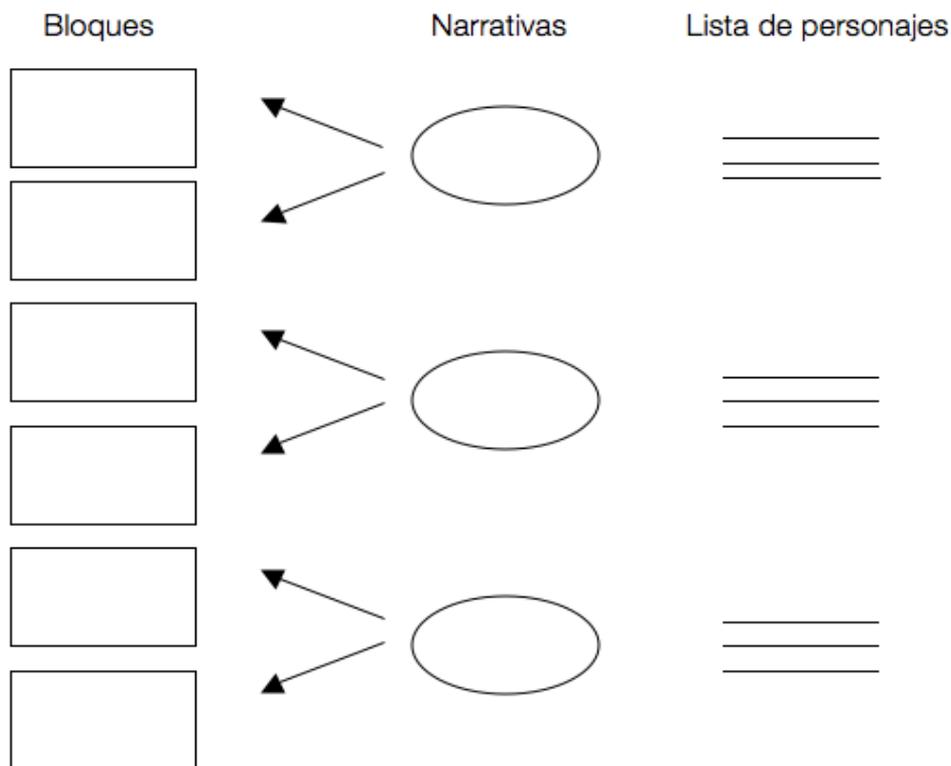
Los “rezos de bautismos” (*hitsindzoho*) se diferencian de los “rezos de curación” (*kehege*) por sus características funcionales y formales. Hay decenas, tal vez centenas, de *kehege* entre los *kuikuros*, para curar hinchazón, para quitar el dolor, para ahuyentar la lluvia, para ablandar un adversario, entre otros. Existen, sin embargo, únicamente tres “rezos de bautismo”, los cuales inauguran la estación del *pequi*, la cosecha del maíz y el uso de la red/barrera propia de la pesca colectiva que antecede a una fiesta intertribal.

CUADRO 1. ESPECIFICACIONES SOBRE LOS REZOS			
REZO	TRADUCCIÓN	ÉPOCA	CONTEXTO
<i>imbé hitsindzoho</i>	rezo del <i>pequi</i>	octubre/noviembre	apertura de la estación del <i>pequi</i>
<i>ana hitsindzoho</i>	rezo del maíz	enero/febrero	cosecha del maíz
<i>akaki hitsindzoho</i>	rezo de la barrera de pesca	agosto/septiembre	fiestas intertribales

Fuente: Elaboración propia.

Acá, analizaremos únicamente el rezo del maíz que es estructuralmente muy similar al del *pequi*: ambos poseen bloques paralelísticos que están indexados a narrativas y a fenómenos asociados al ciclo ecológico. Esos bloques poseen una fórmula básica que se llena con diferentes personajes. Estos forman una lista ordenada que sigue la lógica narrativa. Representamos gráficamente esa estructura en la página siguiente.

Veamos como esta estructura se realiza en el “rezo del maíz”, que ocurre en el final de enero, época de su cosecha. El rezo posee cuatro macrobloques:



tres de ellos registrados en narrativas (*akinhá*) y un cuarto ligado al ciclo estelar. El canto empieza con una fórmula performativa y vocalismos:

*Fuuu, para allá irás, para allá irás*

*Fuuu, vaya para allá, para allá irás*

En seguida, viene el primer macrobloque, que está registrado en la narrativa del “origen del maíz” (*Ana etihuntepügü*). Ese mito cuenta que los cinco hermanos más viejos de *Tukusi* salieron a pescar por cinco días y dejaron a *Tukusi*, el menor, con sus esposas. *Tukusi* pasó su tiempo arrancando los pelos púbicos de sus cuñadas. Cuando los pescadores regresaron, ellos notaron que los pelos de sus esposas estaban ralos. Decidieron, entonces, ir a la finca, donde se inmolaron. Sin embargo, antes cada uno se pintó con un patrón de pintura y de ahí surgieron las cinco variedades de maíz cultivadas por los *kuikuros*. He aquí, entonces, el macrobloque 1:

*Yo, que pronuncio tu nombre, te llamo a ti, Tukusi.*

*Por haber hecho maldades en las cosas de tus hermanos más viejos, yo te llamo*

*Yo, que pronuncio tu nombre, te llamo a ti, Akangukaga*

*Por haberse inmolado por extrañar a tus cosas, yo te llamo*

Esta segunda fórmula se repite con el nombre de los demás hermanos: Ahua, Gahuangaka, Kamajuti, Janama, Jamagiti. El bloque empieza, por lo tanto, con aquello que detona el enredo de la narrativa del maíz y se cierra con la enunciación ordenada de los hermanos quemados que se transformaron en maíz.

En seguida, tenemos el segundo macrobloque que se refiere a una narrativa de menor importancia, pero que está vinculada al conjunto de historias alrededor del maíz. Entre los *kuikuros*, toda narrativa mítica de origen tiene pequeños episodios agregados, que ocurren fuera del eje de la historia principal. El tercer macrobloque enumera las estrellas que están asociadas al ciclo del maíz, codificando de modo ordenado un conocimiento estacional-estelar en el interior del rezo. La fórmula se repite con diferentes estrellas marcando la sucesión “apertura-finca=>siembra=>crecimiento=>cosecha”:

*yo, que pronuncio tu nombre, te llamo, a ti, Estrella-Pato*

*por ser como aquel que cuida, yo te llamo*

El cuarto y último macrobloque se refiere a otra narrativa sobre dos personajes cuyas muertes las causó el Viento y es igual al bloque que cierra el “rezo del *pequi*”, asociando así los dos ciclos ecológicos. Finalmente, hay una fórmula performativa de cierre que repite la de apertura.

Esquemáticamente, tenemos la siguiente estructura del rezo:

***Ana hitsindzoho–hecho (-toho) para rezar (hitsiN) el maíz (ana)***

CUADRO 2. MACROBLOQUES DE LOS REZOS	
LISTA	FÓRMULAS
APERTURA (fórmula performativa)	
	X (Fuuu, para allá irás, para allá irás) Y (Fuuu, vaya para allá, para allá irás)
MACROBLOQUE I: 7 Bloques formularios paralelos (nombre de los hermanos), todos idénticos salvo el primero	
1- TUKUSI	A (decir el nombre, convocar) B (evento mítico) A C (él daña los bienes preciosos de sus hermanos)
2- AKANGUKAGA	A D (los hermanos extrañan sus bienes)
3- AHUA	A D
4- HUGANGUAKA	A D
5- KAMAJUTI	A D
6- JANAMÁ	A D
7- JANAMAGITI	A D
MACROBLOQUE II: 2 Bloques narración secundaria, dos personajes femeninos.	
1- JAKANIGU	A E1 (evento mítico)
2- SAKASIGU	A E2
MACROBLOQUE III: 4 Bloques estrellas	
1- OHONGO (pato)	A F (para ser aquel que cuida a)
2- UNDÜTÜ (halconcito)	A F
3- TINGUHSUGINHÜ (ojo rojo)	A F
4- AMBISA	A F G (para ser sacrificado durante la cosecha del maíz)
MACROBLOQUE IV: 2 Bloques cada uno compuesto de dos sub-bloques	
1- AGA (Viento-bastón)	A H (no arrastre el bastón detrás de ti)
2- AGA KUEGÜ (Tempestad del Viento-bastón)	A H
3- KUMASU (personaje muerto por el Viento)	A I (por haber sido encontrado por los espíritus)
4- JAKULA (personaje muerto por el Viento)	A I
CIERRE	
	X Y
Fuente: Elaboración propia.	

Como habíamos dicho, el rezo del *pequi* es bastante similar a este del maíz. El rezo de la barrera o de la red de pesca, a su vez, posee una variación interesante. Este inicia registrado en una de las narrativas de origen de las aguas, pero es principalmente una descripción del mundo acuático y de sus peligros. Nombra una serie de seres acuáticos, a los cuales se pide que sean generosos y que no escondan a los peces de los humanos: el jaguar dueño de las aguas, la gran serpiente, el tucunaré gigante, la gran raya. Curiosamente, al final, aparece una referencia, digamos, histórica, a los *trumai*, un pueblo que entró en el sistema xinguano a mediados del siglo XIX. Ellos, ahí son nombrados por servir como peso, plomada, para la parte inferior de la red. Esto porque los *kuikuros* narran una historia en la cual los antepasados de los *trumais* son medio humanos, medio capibaras, lo que les ofrece la capacidad de pasar mucho tiempo bajo el agua. Se percibe como una composición formular extremadamente formalizada puede recibir influjos de eventos históricos de modo similar, pero de forma todavía más condensada que los analizados para las narrativas míticas *parakanã* (Fausto 2002).

La estructura paralelística, las fórmulas, la lista ordenada de nombres y el registro de la narrativa son claros dispositivos estilísticos y de memorización que conducen a una codificación de las informaciones y la producción de una temporalidad tensionada entre la yuxtaposición de imágenes-eventos y el desarrollo narrativo. Nos queda ahora saber, para comprobar la hipótesis inicial, si estos mismos principios formales están presentes en el caso de la música. ¿No sería demasiado arriesgado suponer que la misma lógica traspasa la estructuración musical en sus varios niveles? Es lo que analizaremos ahora.

## Secuencialidad y ordenación

Entre los *kuikuros*, hay dos grandes modalidades de música, los cantos de chamán, que son casi todos en lengua *arawak*; y los cantos rituales, vocales o instrumentales, que constituyen repertorios vinculados a eventos ceremoniales. Cada conjunto de esos cantos está indexado a una narrativa mítica y a un *script* ritual, formando un complejo mito-danza-música. Los cantos vocales, dependiendo del ritual, son en caribe, *arawak* o *tupí*, o una combinación de dos o tres lenguas de esas familias lingüísticas.

En el caso *kuikuro*, tenemos los siguientes conjuntos rituales (ver cuadro siguiente), los cuales se podrían acrecentar todavía con algunos otros eventos ritualizados de menor rango.

CUADRO 3. ESPECIFICACIONES SOBRE LOS RITUALES					
RITUAL	RITUAL/CANTO ACOMPAÑANTE <sup>1</sup>	CATEGORÍA	GENERO <sup>2</sup>	TIPOLOGÍA	LENGUA PREDOMINANTE <sup>3</sup>
<i>Kagutu</i>		Instrumental	Masculino	Aliñado	-----
	<i>Jokoko</i>	Vocal	Masculino	Aliñado	?
	<i>Pagapaga</i>	Vocal	Masculino	Aliñado	<i>Caribe</i>
<i>Egitsü</i>	<i>Auguhi</i>	Vocal	Masculino	Aliñado	<i>Caribe/arawak/ tupí</i>
	<i>Hohoí</i>	Vocal			?
	<i>Atanga</i>	Instrumental	Masculino	Disperso	-----
<i>Tiponhü</i>		Vocal	Masculino	Aliñado	<i>Arawak / caribe</i>
<i>Hagaka</i>		Vocal	Masculino	Aliñado	<i>Tupí / trumai</i>
<i>Jamugikumalu</i>		Vocal	Femenino	Aliñado	<i>Arawak</i>
<i>Tolo</i>		Vocal	Femenino	Aliñado	<i>Caribe</i>
<i>Nduhe</i>	<i>Ongosügü</i>	Vocal	Masculino	Aliñado	<i>Arawak</i>
	<i>Kanga unduhugu</i>	Vocal	Masculino	Aliñado	<i>Arawak</i>
	<i>Kuaku igisü</i>	Vocal	Masculino	Aliñado	<i>Arawak</i>
<i>Täkwaga</i>		Instrumental	Masculino	Disperso	-----
<i>Hugagü</i>		Vocal	Masculino	Aliñado	<i>Arawak</i>
	<i>Tsitsi</i>	Vocal	Masculino	Aliñado	?
	<i>Kuaku kuegü</i>	Vocal	Masculino	Aliñado	?
<i>Hüge oto</i>		Vocal	Masculino	Aliñado	?
	<i>Gipugape</i>	Vocal	Masculino	Aliñado	<i>arawak/caribe?</i>
<i>Aga</i>		Vocal	Masculino	Aliñado	<i>Tupí</i>
	<i>Tahaku</i>	Vocal	Masculino	Aliñado	<i>Tupí</i>
<i>Jakui katu</i>		Vocal	Masculino	Aliñado	<i>Arawak</i>
<i>Kuigi igisü</i>		Vocal	Masculino	Aliñado	<i>Arawak</i>
<i>Kuābü</i>		Vocal	Masculino	Disperso	<i>Caribe</i>

Fuente: Elaboración propia.

Sobre el cuadro se debe explicar que:

1) **Acompañante** es la traducción del término *kuikuro akongo* (“aquel que viene con”, “el compañero”). Muchos de los rituales tienen momentos coreográficos asociados a un grupo de cantos específicos. Ese grupo no puede ser considerado simplemente como una “suite” (gepa, subdivisión ritual la más inclusiva, cf. *Infra*).

2) **Género** indica si los cantos son considerados como masculinos o femeninos por los *kuikuro*. Ciertos hombres conocen una buena parte de los cantos femeninos, pero no conocemos ninguna mujer que domine el repertorio masculino. Muchas ejecuciones de los cantos masculinos prevén la participación de un coro femenino, mientras que los hombres nunca hacen coro en los cantos femeninos.

3) En la mayoría de los rituales *kuikuros* se ha encontrado algunos cantos en lengua caribe, aunque la **lengua dominante** es otra. Así, por ejemplo, en nuestra grabación de los cantos *Jakuikatu* y *Kuigi* el cantor ha incluido, respectivamente, una y tres piezas en *kuikuro*. En algunos casos, esos cantos hacen parte de la secuencia alineada obligatoria, mientras que en otros son dispersos. Es el caso, por ejemplo, de numerosos cantos de burla con fuerte connotación sexual, que son cantados durante el ritual femenino del *Jamugikumalu*.

El cuadro anterior nos da una idea de la extensión y de la diversidad del repertorio musical. El número de piezas se cuenta en la casa de los millares. Como vimos, ese conocimiento está concentrado en algunas personas, los “maestros del canto”, que por circunstancias biográficas los adquirieron, los memorizaron y los tienen, como dicen los *kuikuros*, “en sus panzas”. Tsaná, por ejemplo, conoce ocho de los conjuntos musicales vocales, incluyendo sus variaciones y sus subconjuntos (acompañantes, *akongo*); Kamankgagü conoce solamente cinco de estos, pero es también un gran maestro de flautas *kagutu*, aunque no tenga aprendido todavía todas las suites. A su vez, Agaku, un chamán de la aldea de Lahatuá, conoce además de los cantos masculinos, aquellos femeninos, así como los cantos chamánicos. Un maestro debe estar siempre pensando en sus cantos; cuando se acuesta para dormir, cuando camina para la finca, cuando está viajando. La retención del conocimiento requiere un trabajo continuo, diario de la memoria.

El proceso de aprendizaje es muy largo y se hace por partes, lo que supone ciertos principios de ordenación. En primer lugar, hemos dicho que hay dos tipos de conjuntos musicales, aquellos que están “alineados” (*tinapisí*) y aquellos que están “dispersos” (*tapahagali*). Solo los primeros son objeto de transmisión formal y, en principio, constituyen repertorios fijos; los otros son siempre

repertorios abiertos a la innovación y su transmisión no implica una relación maestro/aprendiz, ni tampoco retribuciones. ¿Cómo se organizan, entonces, los cantos “enfilados”? ¿Se trata de un orden secuencial único?

Hay otra noción central en la organización de las músicas rituales, la de conjunto homogéneo (*gepa*). Este término es utilizado para designar un grupo de igual naturaleza. Así, por ejemplo, cuando se divide el producto de una pesca en dos conjuntos, se dice *takeko kanga gepagü hegei*, “hay dos conjuntos de pescados”. Todos los conjuntos de cantos rituales están divididos en *gepa*, “conjuntos homogéneos”, que en el contexto musical traduciremos como “suite”. Cada suite está asociada a momentos y a espacios rituales; o sea, está indexada a (form)acciones coreográficas que ocurren en un espacio y un tiempo determinado dentro del *script* ritual.

En términos espaciales, hay básicamente dos principales, en un polo, hay el anillo de las casas, que puede ser recorrido en sentido horario o antihorario, con cada casa formando un punto de una red circular; en el otro polo, está el centro de la aldea, en frente a la cara este de la casa de los hombres, local principal de la acción ritual. Estos dos espacios tienen un solo punto de unión, toda la acción parte de un espacio para el otro y se hace en dirección hacia la casa del dueño de la fiesta o a partir de esta. En términos temporales, cada suite está indexada a momentos del día y de la noche, sucediendo que los periodos marcados son a media de la tarde al crepúsculo, del crepúsculo al inicio de la noche, de la madrugada al amanecer.

Las suites, además, pueden estar asociadas a determinados momentos y acciones del ciclo ritual; así, hay suites que solo son tocadas cuando se retorna de la pesca colectiva o cuando se trata de la última ejecución del ciclo ritual, en el cual hay invitados de otras aldeas. Finalmente, las suites pueden estar indexadas a las secuencias narrativas míticas que forman el (con)texto del rito. En el caso del *Javari*, por ejemplo, hay una suite con andamio lento y una formación coreográfica circular que corresponde al momento en que el Sol después de matar el “dueño del agua” va a resucitar a su hermana más joven, la Luna.

Hay, por lo tanto, una ordenación inter-suites que confiere una estructura secuencial al conjunto. Entretanto esa *secuencialidad* inter-suites no es necesaria ni estrictamente lineal. A su vez, las piezas que componen cada suite forman una única serie ordenada, cuya representación tradicional es el cordón de *buriti* (*Mauritia flexuosa*) con nudos y, hoy, la lista numerada en el cuaderno escolar de los jóvenes.

## Organización intercancional

Para comprender mejor el uso de la lógica ordinal y del agrupamiento en la organización del repertorio musical, presentamos, en el Cuadro 4, los datos sobre las músicas de flauta *kagutu*, flautas sagradas que no pueden ser vistas por las mujeres. Los cantos de *kagutu* se dividen en 18 suites registradas en momentos rituales y, por lo mismo, a una estructura espacio-temporal. Como dijimos, este registro hace que ellas sigan un principio de orden exterior, aunque no exactamente lineal. La linealidad se encuentra en el interior de la suite, que está compuesta desde 10 hasta 80 piezas estrictamente ordenadas.

CUADRO 4. TRADUCCIONES SUITES			
Nº	SUITE	TRADUCCIÓN	PIEZAS
1.	<i>Etinkgakugoho (tolotepe)</i>	“para correr”	28
2.	<i>Imitoho (tolo igisü)</i>	“para la alba”	51
3.	<i>Titálo</i>	“directo”	40
4.	<i>kalapalo tologu</i>	“cantos de los kalapalos”	81
5.	<i>tihagi tangoho</i>	“por respecto/miedo de la raya”	14
6.	<i>Nahanahanã</i>	Onomatopeya	53
7.	<i>Atsagalü</i>	“frente a ti”	15
8.	<i>Emüngahundoho</i>	“para terminar”	28
9.	<i>Tüheuntenhü</i>	“lento”	23
10.	<i>Timünó</i>	“el par”	25
11.	<i>Tikankginhü</i>	“alargado”	35
12.	<i>Ahugutitoho</i>	“para el crepúsculo”	28
13.	<i>Ondoho</i>	“para el naciente”	16
14.	<i>Awügü</i>	nombre de un extranjero	20
15.	<i>auga imitoho</i>	“para el principio del día del pez auga”	?
16.	<i>Itsaengo</i>	“ahí dentro”	24
17.	<i>Sogoko</i>	“zorro”	23
18.	<i>Jakitse</i>	nombre de un pajarito	10

Fuente: Elaboración propia.

Hoy, entre los *kuikuros* de *Ipatsé*, no hay nadie que conozca todas las suites, pero Jakalu es considerado el cantante más importante por conocer las

tres suites más poderosas-peligrosas (*itsaengo*, *sogoko* y *jakitse*), que se dicen son, ellas mismas, *itseke*, “espíritu”.

Veamos más de cerca la estructura de una de ellas, para comprender mejor su organización. Tomemos como ejemplo los “cantos para el amanecer” *imitoho* (suite 2):

CUADRO 5. TRADUCCIONES DE LOS NOMBRES DE LAS PIEZAS	
NOMBRE DE LA PIEZA	TRADUCCIÓN
<i>Kahegitilü inetoho</i>	para empezar el alba
<i>Kahegitilü inetoho otohongo</i>	otro para empezar el alba <sup>4</sup>
<i>Iheuntegoho</i>	para ir más despacio
<i>Iheuntegoho otohongo</i>	otro para ir más despacio
<i>Kusu</i>	un hoco (pt. mutum)
<i>Kusu otohongo</i>	otro hoco (pt. mutum)
<i>Kutsagu</i>	?
<i>Kotüinkuegü</i>	gallina de agua (Purple gallinule)
<i>Kotüinkuegü otohongo</i>	otra gallina de agua
<i>Igisü hekugu</i>	canto, solo eso
<i>Timulinhü</i>	?
<i>Agüa</i>	mosca
<i>Tsügí</i>	garza del sol (Eurypyga hélias)
<i>Tsügí otohongo</i>	otra garza del sol
<i>Tihagi</i>	raya
<i>Jagakagi</i>	?
<i>Jagakagi otohongo</i>	otro ¿?
<i>Igisü hekugu</i>	canto, solo eso
<i>Kakagá</i>	gallina
<i>kakagá otohongo</i>	otra gallina
<i>Kakagá</i>	gallina
<i>Kakagá</i>	gallina
<i>Agitajúa</i>	un copete
<i>Agitajúa otohongo</i>	otro copete
<i>Atanga alüpe</i>	en el interior de la flauta atanga

CUADRO 5. TRADUCCIONES DE LOS NOMBRES DE LAS PIEZAS	
NOMBRE DE LA PIEZA	TRADUCCIÓN
<i>Tungingi</i>	una serpiente acuática
<i>Tungingi otohongo</i>	otra serpiente acuática
<i>Ahasa</i>	espíritu dueño del bosque
<i>Ahasa otohongo</i>	otro espíritu dueño del bosque
<i>Akusa</i>	?
<i>Ahi</i>	pez-perro ( <i>Hydrolycus</i> sp)
<i>Ahi</i>	pez-perro
<i>Ahi</i>	pez-perro
<i>Ahi inhankitoho</i>	para recuperarse del pez-perro <sup>5</sup>
<i>Ahi inhankitoho</i>	para recuperarse del pez-perro
<i>Kangatahugu</i>	oso hormiguero ( <i>Tamandua tetradactyla</i> )
<i>Ahejo</i>	miel de abeja ahejo
<i>igisü hekugu</i>	canto sencillamente /verdadero canto
<i>Otsitsigi</i>	un pájaro
<i>Ügüha</i>	un pequeño pez pacu
<i>Tagahi</i>	pez Surubim lima
<i>Tugeme</i>	serpiente <i>Bothropus</i> sp.
<i>Tugeme otohongo</i>	otro <i>Bothropus</i> sp.
<i>igisü hekugu</i>	canto, solo eso
<i>ngatahonga etelü</i>	ir de frente a la casa
<i>ogopijü</i>	regresar (al centro)
<i>hugombonga leha</i>	de regreso del centro
Fuente: Elaboración propia.	

La mayoría de las cincuenta y una piezas recibe el nombre de animales; pájaros como *mutum*, gallina de agua, pavoncito, gallina, garza; peces como el pez-perro, jurupensén, pacú chico; serpientes como *jararacuçu* y serpiente

de agua; pero también mosca u oso hormiguero pequeño. Hay también nombres como “dueño del bosque” o “miel de ahejo”. Por fin, hay piezas que no tienen nombre y son designadas apenas *egi hekugu*, “cantos verdaderos” o más exactamente “cantos”.

Cada pieza nombrada puede ser solitaria (*tüindzajo*), puede estar compuesta de un par (*takongoko*) o formar un grupo de hermanos de tres a cinco piezas (*tühisünginhü*). Así, la propia suite no está compuesta por una secuencia ordinal homogénea, pero está dividida en subconjuntos de una a cinco piezas. De acuerdo con los “maestros del canto” *kuikuro*, las piezas de un subconjunto familiar tiene el mismo nombre y una “base” (*iina*) de mismo tipo (*tepekingo*), mientras que piezas de una misma suite poseen bases parecidas (*ihukingo*), pero no idénticas.

El proceso del aprendizaje se da, así, por subconjuntos de suites. En una determinada sesión el maestro entona un subconjunto de piezas con la misma base y el aprendiz repite. En la sesión siguiente, el aprendiz canta lo que escuchó en la sesión anterior, y, en caso de que no cometa ningún error, empieza a aprender otro conjunto hasta finalizar una suite. Al aprender una suite, el cantor representa en forma de cordón de *buriti* (*Mauritia flexuosa*) con un número de nudos equivalente al número de piezas de la suite. En ese momento, el aprendiz debe pagar al maestro.

## Estructura musical

Vimos, pues, que los cantos están divididos en suites indexadas a acciones, espacios y tiempos rituales, además, a veces, a una narrativa mítica. Asimismo, vimos que cada una está compuesta por una serie de cantos denominados y ordenados, que, a su vez, se organizan en subconjuntos de una a cinco piezas. Pero hay todavía otro nivel de codificación de la información, el nivel interno a cada una de las piezas. ¿Cómo se organiza la información propiamente musical? ¿Cuál es la estructura intracancional?

Los *kuikuros* distinguen dos elementos constitutivos de todos los cantos, *iina*, “la base” e *itsikungu*, “la quiebra”. La quiebra es la variación o, si se quiere, el tema distintivo de cada pieza (como vimos, cantos del mismo nombre tienen la misma base). Gráficamente, se representa esta relación entre base (el principio-*inetoho*) y variaciones, por medio de un dibujo muy similar a aquel observado por Franchetto (1986) para el caso de las narrativas míticas. Una línea recta, seguida de un quiebre-desviación lateral, al cual se va y regresa por la línea central, guiándose al frente por el eje principal, hasta una nueva desviación lateral y así sucesivamente.



### Segmentos y variaciones de la pieza 6

Musical score for 'Segmentos y variaciones de la pieza 6' consisting of six staves labeled A through X. Each staff begins with a double bar line and a key signature of one sharp (F#).  
- Staff A: Treble clef, 4/4 time signature. Contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.  
- Staff B: Treble clef, 2/4 time signature. Contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.  
- Staff C: Treble clef, 4/4 time signature. Contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.  
- Staff D: Treble clef, 2/4 time signature. Contains a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5.  
- Staff E: Treble clef, 5/4 time signature. Contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.  
- Staff X: Treble clef, 3/4 time signature. Contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5.

### Segmentos y variaciones de la pieza 9

Musical score for 'Segmentos y variaciones de la pieza 9' consisting of six staves labeled A through X<sup>2</sup>. Each staff begins with a double bar line and a key signature of one sharp (F#).  
- Staff A: Treble clef, 2/4 time signature. Contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.  
- Staff B: Treble clef, 4/4 time signature. Contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5.  
- Staff C: Treble clef, 4/4 time signature. Contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5.  
- Staff D: Treble clef, 4/4 time signature. Contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.  
- Staff X: Treble clef, 3/4 time signature. Contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5.  
- Staff X<sup>2</sup>: Treble clef, 3/4 time signature. Contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5.

Vemos que cada pieza tiene sus propios segmentos y variaciones. En el caso de la pieza 6 hay apenas una variación (X), mientras que en la pieza 9 hay dos (X1 y X2). Estas dos piezas no pertenecen a un mismo subconjunto (una familia) de la suite, pero forman parte de una misma, pues poseen una base semejante. Lo que es único de cada pieza son los patrones formados por la sucesión de los segmentos y de las variaciones. La pieza 9, más sencilla en su forma, posee un solo patrón ABCD, que alterna con las dos variaciones X. Mientras que la pieza 6 posee cuatro patrones, el último de los cuales es una modificación del segundo, él lo repite, pero sustrayendo a cada repetición uno de los seguimientos.

En los esquemas por seguir, representamos la sucesión de los segmentos tal y como fueron ejecutados por Jakalu en la grabación. Entre cada uno de los segmentos, 3 casi siempre ejecutaba el acompañamiento (no representado en el esquema); sin embargo, a veces pasaba de uno al otro sin interrupción (el que representamos con el subrayado). Los patrones están representados por diferentes tipos de fuente, y, luego abajo representamos el esquema de las piezas, es decir, el recorrido entre los patrones que proporciona la regla de ejecución de la pieza.

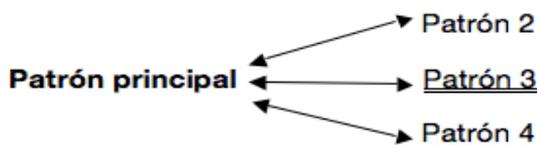
### **Sucesión de segmentos y esquemas de la pieza 6**

El sentido de la lectura del esquema es de la izquierda a la derecha y de arriba hacia abajo. Para el caso de la pieza 9, el primer elemento del esquema y el primero en ser cantado es el X. La flecha pasa enseguida hacia el patrón ABCD. La flecha es en doble sentido, lo que significa que de ABCD regresamos para el X y enseguida de nuevo para ABCD (no hay flecha entre X y X2, porque ellos no aparecen nunca el uno a la par del otro, pero siempre separados por ABCD). Parece que el número de repeticiones de los patrones y de los X en una ejecución no es fijo. Lo esencial es que la alternancia sea hecha según las reglas descritas por el esquema. Lo que es aprendido de memoria por el músico es un “soporte mnemotécnico” que podrá parecerse al esquema en cuestión. Como si el músico dispusiera de piezas (en el sentido no musical) sueltas y de instrucciones para unirlas.

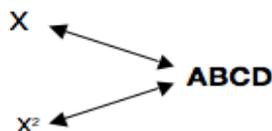
Esto puede ser confirmado en el análisis de la pieza 6. Ella empieza con la exposición del patrón 1, BABC (después de un A introductorio, lo que es muy común a lo largo de toda la suite), seguido del patrón 2; regresamos al patrón 1; después el patrón 3 es ejecutado, seguido del 1. Aquí, en lugar de pasar al patrón 4, Jakalu regresa al patrón 2, y canta de nuevo la pieza desde su principio. Eso no se da en otra grabación que tenemos donde la ejecución es lineal, en ese punto la pieza de Jakalu pasa, de hecho, al patrón 4 y llega al final. Al mirar el esquema, percibimos, entonces, que lo que debe ser respetado es la

dirección de las flechas (el músico no puede pasar directamente del patrón 2 al 3, pues esta tiene que regresar siempre al patrón 1) y el orden cronológico de aparición de los patrones: el patrón 4 no puede aparecer antes de la exposición de 1, 2 y 3. El músico puede, sin embargo, tomarse la libertad de repetir un patrón ya expuesto antes de pasar al siguiente, bajo condición de regresar siempre al patrón principal: lo que implica también un sentido de jerarquía de los patrones, de ahí la idea de llamar “principal” el patrón 1.

**BABCD+E+ABABCXBABCD+E+ABABCXBABCD+E+A/E+A/AABCD+E+A/E+A/AAB+CC**  
**P1 P2 P1 P3 P1 P2 P1 P3 P1 P4 P1 P4**



**XABCDX<sup>2</sup>ABCDXABCDX<sup>2</sup>ABCD**



Si la primera etapa del aprendizaje es la memorización de los segmentos y de las variaciones, el músico debe enfrentarse a un trabajo de memorización en el cual logre crear un *recorrido sonoro* a partir de los elementos memorizados. La rigidez de los criterios que reglamentan la composición (o mejor de la re-composición) de las piezas durante el proceso de memorización, permiten al músico ejecutar al infinito y sin errores, suites muy largas y de gran complejidad. La alternancia de *iina* y de *itsikungu* al interior de las piezas revela una concepción de ese *recorrido sonoro* basado en una estructura de bloques (las secuencias de segmentos) y de variaciones (las variaciones llamadas X en el esquema). Nos parece, entonces, posible afirmar que los principios de secuencialidad y de orden de la narrativa *kuikuro* encuentran una correspondencia en la manera de concebir el discurso musical de las suites *kagutu*.

## Conclusión

Este estudio preliminar de algunas formas musicales y discursivas *kuikuro* sugiere que principios muy sencillos y extremadamente productivos permiten la “codificación” y el “empaquetamiento” de informaciones que deben ser memorizadas y presentadas en las ocasiones rituales. Aquí nos centramos particularmente en los mecanismos de ordenación, repetición y variación, sugiriendo que ellos impregnant a las formas del arte verbal, como las estructuras musicales. En el caso de estas últimas, buscamos indicar que las relaciones entre las piezas (al igual que en el interior de la pieza) son también marcadas por la repetición con una mínima diferencia. La estructura de las suites y de las piezas sería, así, similar al de los macro y microparalelismos verbales analizados por Franchetto (1986).

Un conjunto músico-ritual contiene bloques paralelísticos que, a su vez, son internamente también paralelísticos con diferencias que tienden a volverse infinitesimales cuanto más nos acercamos a los niveles menos inclusivos. Este modo de construcción de la diferencia por medio de la repetición produce una temporalidad que no es del orden del desarrollo teleológico, sino el del *desplazamiento* que, como apunta Menezes Bastos, está compuesto por progresiones, regresiones y estancamientos (2007, 300).

La indexación múltiple (narrativa y coreográfica), la secuencialidad de las acciones rituales y la ordenación interna a las suites son dispositivos fundamentales para la memorización y al mismo tiempo producen un tiempo hecho de contracciones y expansiones, creando un espacio.

## Bibliografía

- Fausto, Carlos. (2001). *Inimigos Fiéis: História, Guerra e Xamanismo na Amazônia*. 1. ed. São Paulo: Editora de la Universidad de São Paulo (EDUSP).
- Fausto, Carlos. (2002). Faire le Mythe: Histoire, Récit et Transformation en Amazonie. *Journal de la Société des Américanistes*, v. 88, 69-90.
- Fausto, Carlos. (2011). Mil años de transformación: la cultura de la tradición entre los del Alto Xingú. En Chaumeil, Jean-Pierre; Espinosa, Oscar; Cornejo, Manuel (Org.). *Por donde hay soplo: Estudios amazónicos en los países andinos*. Lima: IFEA-CAAP-PUCP, 185-216.
- Fausto, Carlos. (2012). *Warfare and Shamanism in Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fausto, Carlos. (En prensa). How much for a song: The culture of calculation and the calculation of culture among the Kuikuro of Upper Xingú, Brazil. En

- Brightman M., Fausto, C. Y Grotti, V. *Ownership and Nurture in Amazonia*. Oxford: Berghahn.
- Fausto, Carlos; Franchetto, Bruna y Heckenberger, Michael. (2008). Ritual Language and Historical Reconstruction: Towards a Linguistic, Ethnographical, and Archaeological Account of Upper Xingu Society. En Dwyer, Arienne; Harrison, K. David y Rood, David S. (Eds.). *Lessons from Documented Endangered Languages*. Philadelphia: John Benjamins, 129-158.
- Franchetto, Bruna. (1986). *Falar Kuikúru. Estudo etnolinguístico de um grupo caribe do Alto Xingu*. Tesis de Doctorado. Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Franchetto, Bruna. (1989). *Forma e significado na poética oral Kuikúro*. *Amérindia*, 14, 81-118.
- Franchetto, Bruna. (1993). A celebração da história nos discursos cerimoniais kuikúro (Alto Xingu). En Viveiros de Castro, Eduardo y Carneiro da Cunha, Manuela. (Eds.). *Amazônia Etnologia e História Indígena. São Paulo: Núcleo de História Indígena e do Indigenismo*. Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo, 95-116.
- Franchetto, Bruna. (2000). Rencontres rituelles dans le Haut Xingu : la parole du chef. En Monod-Becquelin, Aurore y Erikson, Philippe. (Eds.). *Les Rituels du dialogue. Promenades ethnolinguistiques en terres amérindiennes*. Nanterre: Société d'ethnologie, 481-510.
- Franchetto, Bruna. (2003). L'autre du même: parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits kuikuro (caribe du Haut Xingu, Brésil). *Amérindia*, 28, 213-248.
- Franchetto, Bruna y Heckenberger, Michael (Eds.). (2001). *Os Povos do Alto Xingu. História e cultura*. Rio de Janeiro: Editorial Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ).
- Menezes Bastos, Rafael José de. (2007). Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. *Mana: estudos de antropologia social*, 13 (2), 293-316.