

Publicación de la ‘Colección Villasante de cantos y música tradicional ashaninka (1981-1985)’ y proyecto de investigación

Publication of the ‘Villasante Collection of Traditional Ashaninka Songs and Music (1981-1985)’ and research project

Mariella Villasante Cervello¹

Resumen

Como en todas las sociedades de cazadores-recolectores, las creencias asociadas al mundo espiritual y las artes musicales son muy importantes entre los Ashaninka, los Nomatsiguenga y todos los pueblos originarios amazónicos. Esas temáticas han sido muy poco estudiadas en antropología social. Además, actualmente el abandono relativo de las lenguas originarias implica la disminución de la transmisión de las creencias y de las músicas que representan lo esencial del patrimonio cultural ashaninka. En ese marco, mi investigación actual tiene por objeto esclarecer la evolución de la relación entre la producción musical, las creencias y la identidad étnica y, paralelamente, revalorizar el patrimonio musical y mitológico de los Ashaninka y sus identidades étnicas. El punto de partida de este estudio de antropología social y musical son los

389

1 Antropóloga (École des Hautes Études en Sciences Sociales) e investigadora asociada al Instituto Riva-Agüero y al Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la PUCP.

E-mail: mariellavillasantecervello@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0542-537X

cantos que he recogido entre 1981 y 1985, *Colección Villasante de música tradicional ashaninka* archivada en el Centre de Recherches d'Ethnomusicologie (CREM, Francia), que presento en esta nota.

Palabras clave: Amazonía, Ashaninka, evolución de cantos, identidad étnica, música tradicional amazónica, guerra interna peruana, siglo xx

Abstract

As in all hunter-gatherer societies, beliefs associated with the spiritual world and the musical arts are very important among the Ashaninka, the Nomatsiguenga and all Amazonian native peoples. These themes have been little studied in social anthropology. Moreover, the relative neglect of the native languages has led to a decrease in the transmission of the beliefs and music that represent the core of the Ashaninka cultural heritage. In this context, my current research aims to shed light on the evolution of the relationship between musical production, beliefs and ethnic identity and, at the same time, to revalue the musical and mythological heritage of the Ashaninka and their ethnic identities. The starting point of this study of social and musical anthropology are the songs that I collected between 1981 and 1985, the *Villasante Collection of traditional Ashaninka music* archived at the Centre de Recherches d'Ethnomusicologie (CREM, France) which I present in this Note.

390

Keywords: Amazonia, Ashaninka, chant evolution, ethnic identity, traditional Amazonian music, Peruvian internal war, 20th century

* * *

Luego de haber consagrado más de diez años al estudio de la violencia política y la guerra interna entre los Ashaninka y Nomatsiguenga (Villasante, 2019 y 2022), en diciembre de 2019 he retomado un antiguo tema de investigación: la música y el mundo espiritual de los Ashaninka del río Tambo. Durante mis primeros trabajos de campo, entre 1981 y 1982, recogí varias horas de cantos y de piezas instrumentales en las comunidades de Cushiviani (Río Negro, Satipo, Junín) y de Betania (Río Tambo, Satipo, Junín). Tenía previsto trabajar esta temática después de presentar mi tesis de licenciatura en Antropología (PUCP, 1983), pero ello no fue posible a causa del avance de la subversión senderista en la región de la selva central. Teniendo siempre en mente retomar este estudio, en diciembre de 2019 llevé a Satipo los casetes grabados —admirablemente bien conservados— para escucharlos con mi amigo ashaninka Armando Pérez, exdirigente de Betania. Él me ayudó a identificar a los cantantes e instrumentistas, y a dar títulos a sus producciones artísticas. Este trabajo inicial de catalogación fue completado en septiembre de 2022 con mi antigua colaboradora Luzmila Chiricente, dirigente nacional ashaninka.

Entre 2020 y 2021, durante la pandemia, digitalicé ese abundante material con ayuda de Christophe de Beauvais, mi esposo, y de otros amigos (Marc Thouvenot, Antonio Bartoli y Johanns Rodríguez). Tenía previsto regresar al Perú en 2020 para continuar la identificación de las grabaciones, pero la pandemia de COVID-19 lo impidió. Finalmente, en febrero de 2022, un laboratorio especializado en etnomusicología de París, el Centre de Recherches d'Ethnomusicologie (CREM, Université de Paris-Nanterre), aceptó amablemente archivar este material musical. El trabajo de catalogación fue realizado durante varios meses en colaboración con Esther Mag-

nière, documentalista encargada de las colecciones sonoras del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), a quien le estoy muy agradecida por su apoyo técnico. En noviembre de 2022, se publicó la *Colección Villasante de música tradicional ashaninka* en la plataforma del CREM, de acceso libre para facilitar su difusión entre los investigadores, el público interesado, los Ashaninka del Perú y –espero– los del Brasil².

En esta nota quisiera explicitar, en primer lugar, las hipótesis generales sobre las creencias y la música de los Ashaninka que guían mi investigación en su fase inicial. En segundo lugar, presentaré la colección de 159 ítems y detallaré las modalidades de las grabaciones, los temas musicales recogidos y la organización de la plataforma del CREM.

1. Proyecto de investigación: Las creencias espirituales y el arte musical Ashaninka

Como en todas las sociedades de cazadores-recolectores, las creencias asociadas al mundo espiritual, invisible a los ojos, son muy importantes entre los Ashaninka, los Nomatsiguen-ga y todos los pueblos originarios amazónicos. El historiador Yuval Noah Harari (2015, pp. 35-40) ha resaltado el hecho crucial de que las creencias, los mitos y las religiones han aparecido durante la revolución cognitiva gracias a la emergencia del lenguaje, cuya característica central es la capacidad de transmitir informaciones sobre cosas que no existen; es decir, entidades que los *sapiens* no han visto ni tocado ni sentido

392

2 Véase: *Collection Villasante de chants et musique traditionnelle ashaninka*, 1981-1985, CREM https://archives.crem-cnrs.fr/archives/corpus/CNRSMH_Villasante_001/ Ver también https://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_I_2022_003/

nunca. La facultad de hablar sobre ficciones es el rasgo central de nuestro lenguaje. La ficción nos ha permitido *imaginar* cosas inexistentes, como espíritus y dioses, pero sobre todo hacerlo colectivamente. De ese modo, las creencias y los mitos han dado a nuestros ancestros *sapiens* la capacidad de cooperar masivamente y practicar el comercio.

Las “realidades imaginarias” no son falsedades, son construcciones sociales en las que mucha gente cree, tanto que esta creencia común persiste; por ello, la realidad imaginaria ejerce una fuerza real en el mundo sensible. Después de la revolución cognitiva, los *sapiens* vivimos en una doble realidad; por un lado, la realidad sensible de los ríos, de los bosques y de los animales; y, del otro lado, la realidad imaginaria de los dioses, las naciones y las sociedades. En suma, “la capacidad de crear una realidad imaginaria a partir de palabras ha permitido a una gran cantidad de gente desconocida cooperar eficazmente. Pero ha hecho más aún. Como la cooperación humana a gran escala reposa sobre mitos, es posible cambiar las formas de cooperación cambiando los mitos, es decir, contando historias diferentes” (Harari, 2015, p. 45). Esas lúcidas proposiciones conceptuales son centrales para comprender el mundo de creencias en el mundo invisible de los grupos originarios de la selva central y guían mi proyecto de investigación.

Las creencias y las artes musicales de los pueblos nativos del Perú han sido muy poco estudiadas hasta el presente y no existe ninguna obra de referencia en el país. Podemos hacer la misma constatación en lo que se refiere a la antropología, a la historia y a la sociología amazónica. El mundo espiritual de los Ashaninka ha sido explorado por muy pocos investigadores; el primero fue el antropólogo norteamericano

Gerald Weiss (1975, 2005), seguido por el antropólogo ítalo-peruano Stefano Varese (1973, 2006), los antropólogos daneses Soren Havlkof y Hanne Veber (2005), la educadora peruana Beatriz Fabián (2006) y el antropólogo peruano Enrique Rojas (2004, 2014).

Las artes musicales, en tanto expresión cultural de los pueblos amazónicos, han suscitado el interés de tan solo dos investigadores: el antropólogo y etnomusicólogo austriaco Bernd Brabec de Mori, que ha recogido la más amplia colección de piezas musicales peruanas entre los grupos étnicos del río Ucayali, sobre todo los Shipibo (2011a, 2011b, 2015), y la lingüista Elena Mihas, quien ha trabajado entre los Ashaninka del río Perené (2014, 2019).

Los pueblos originarios amazónicos han construido una visión en la cual los seres humanos cohabitan con los seres no humanos, o espíritus invisibles a los ojos, en un marco de relación constante. De tal modo que no existe la separación conceptual (forjada en Europa) entre la “naturaleza” y la “cultura”, una temática que ha sido ampliamente estudiada por el antropólogo francés Philipp Descola (2005), especialista de los Achuar (“Jíbaros”) de Ecuador. Las creencias tradicionales se expresan a través de relatos y de mitos estructurados sobre los orígenes del mundo y de los seres vivientes. La transmisión oral de esas historias se realiza a nivel discursivo y a través de cantos donde se recuerdan los mitos ancestrales. Como mostraré más adelante, las creaciones musicales ashaninkas se distinguen en sacras y profanas, las primeras conciernen las creencias cosmológicas que incluyen los viajes en los mundos invisibles y la comunicación entre humanos y no humanos, una especialidad de los chamanes, curanderos o brujos (Métraux, 2013). Las músicas profanas son expresiones culturales

de las emociones y de los sentimientos humanos y se considera que son el producto de la inspiración personal de los intérpretes, contrariamente a la música sacra inspirada por los espíritus.

En la selva central, las creencias en el mundo sobrenatural, invisible a los ojos, han sido influenciadas por las creencias cristianas, por lo menos desde el siglo XIX. Además, desde 1970, las iglesias evangélicas han adquirido una importancia crucial en muchas comunidades cercanas a las ciudades de Satipo, La Merced y Pichanaki, y ello está transformando la espiritualidad de los nativos y propiciando la aparición de ideas sincréticas resultantes de la mezcla de creencias tradicionales y cristianas. A partir de 1980, la guerra interna ha producido también su lote de cambios ideológicos, sociológicos y culturales, lamentablemente todos nefastos para las sociedades tradicionales. En la actualidad, el abandono relativo de la lengua originaria tiene como principal consecuencia la disminución de la transmisión de las creencias y de las músicas que representan lo esencial del patrimonio cultural ashaninka. En ese marco, mi investigación actual tiene por objeto esclarecer la evolución de la relación entre la producción musical, las creencias y la identidad étnica y, paralelamente, revalorizar el patrimonio musical y mitológico de los Ashaninka y sus identidades étnicas.

1.1. Las músicas sagradas y profanas de los Ashaninka

Como otros pueblos originarios de la Amazonía, entre los Ashaninka existe un lazo profundo entre el mundo social y el mundo natural, habitado por seres visibles (humanos, plantas, animales) y por seres invisibles (espíritus benéficos y maléficos). Contrariamente a las sociedades modernas y

urbanas, entre los nativos amazónicos la vida en sociedad y la naturaleza están íntimamente ligadas y no se oponen (Lévi-Strauss, 1964-1968; Métraux, 2013; Descola, 2005). En ese marco, la música vocal e instrumental es considerada un medio de comunicación entre esos dos mundos paralelos e imbricados. Esta percepción tiene mucha pertinencia en antropología, pues, de acuerdo con Claude Lévi-Strauss (1964), la música es una forma de comunicación, una manera de intercambiar mensajes que sigue de cerca la comunicación verbal y los mitos –del griego *muthos*, relato– en tanto narración que propone una explicación global sobre el mundo y la sociedad humana.



Figura 1. Jorge Alejandro (Santa Rosa de Panakiari) toca el *sonkari* ('antarra'). © Mariella Villasante, Cushiviani, 1981.

Para los Asháninka, la música es un medio de intercambio entre los humanos y entre los no humanos, e igualmente un medio para enviar y recibir mensajes, una forma de expresión de los sentimientos, de las emociones y de los gustos estéticos sonoros. Por todo ello, la música traduce la identidad cultural de las sociedades que la crean. En este estadio inicial de la investigación, planteo una clasificación global de las piezas musicales en dos grandes tipologías clásicas: música sacra y música profana.

La música sacra es inspirada por los espíritus (*pampoyaantsi*) y se ejecuta en las sesiones chamánicas con absorción de ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*, *kamarampi*); recordemos que los chamanes (benéficos y maléficos) son los especialistas de la comunicación con los espíritus y para ello deben entrar en trance absorbiendo alucinógenos como la ayahuasca. Como otros pueblos amazónicos, los Asháninka creen que ciertas enfermedades son provocadas por espíritus malignos; por ello, los chamanes (*sheripiari*) son también curanderos que tratan las dolencias en sesiones de sanación, con uso de ayahuasca, tabaco y cantos sagrados (Métraux, 2013, pp. 115-125; Fabián, 2021). En fin, la música sacra se usa también en los ritos de pasaje (nacimientos, pubertad, alianzas matrimoniales, muerte) y en homenaje a la naturaleza, a las deidades y a los espíritus. Los cantos y las piezas instrumentales son memorizados y transmitidos en el seno de las familias, y de los parientes o aliados.

La música profana evoca la vida sentimental (el amor, la nostalgia, los dolores de la vida), el placer de vivir y de festejar en colectividad tomando masato (*pearentsi*) y comiendo bien. Estos cantos o piezas instrumentales pueden ser transmitidos y memorizados por intérpretes experimentados, pero

también pueden ser improvisaciones a partir de temas tradicionales o de temas modernos influenciados por la música local, por ejemplo, la llamada “chicha ashaninka”, inspirada en la cumbia-chicha, género musical bailable, muy apreciado por los pueblos amazónicos, mestizos ribereños y nativos.



Figura 2. Grupo de mujeres cantan tomadas de la mano (izq. a der.: Emiliana, Isabel y Marina Miguel) en Cushiviani. © Mariella Villasante, 1981.

Cantos sacros inspirados por los espíritus (*pampoyaantsi*):

398

- Sesiones chamánicas con ayahuasca (*marentatsi*), ritos de pasaje de las adolescentes (*quimoshiretantsi ebankaró*), otros ritos.
- Odas de agradecimiento (*nopasankijetiri*), de bendición (*amitakopantsi*) y de homenaje (*apampoyakotiri*) a la naturaleza y a los espíritus o ancestros (*maninkari*).

Cantos profanos sobre la vida sentimental y las fiestas colectivas:

- Sentimentales (lazos de afecto entre parientes, de cariño por los niños o cantos de cuna, lazos amorosos, de tristeza [*vashirepatsi*] por la muerte o por dolores de la vida).
- Festivos (*koyanatatsi*) (celebrando la buena vida, bebiendo masato, fin de fiesta).

Como en otros pueblos originarios amazónicos, la música sacra y profana Ashaninka implica también una distinción de género. En general, los hombres y las mujeres cantan y bailan por separado, y los hombres son los únicos que fabrican y que tocan los instrumentos musicales. Teniendo en cuenta este criterio, los Ashaninka han establecido varias combinaciones de canto masculino y femenino, acompañadas o no por instrumentos, y cantos y bailes masculinos y femeninos.

De acuerdo con el lingüista norteamericano Willard Kindberg (1976), los Ashaninka distinguen cinco tipos de piezas musicales cantadas o instrumentales:

- 1) Música instrumental masculina en las fiestas, donde tocan un tipo de antara (*sonkari*) y que se denomina *isonkati*.
- 2) Música vocal de los hombres en las fiestas, cuando toman masato o ayahuasca llamada *ishirokoti*; son cantos a la vida, al placer y en homenaje a los espíritus benéficos.
- 3) Las mujeres cantan y bailan en las fiestas con alegría, en reconocimiento a los espíritus, para recordar a los parientes muertos y vivos, y también para evocar sus sentimientos amorosos y sus relaciones de parentesco; esta música se

llama *omaninketi* o *nomaninkete*, y está bien representada en la Colección Villasante (CREM), con 87 ítems.

- 4) Los hombres cantan y tocan el tambor para agradecer a los espíritus o transmitir recuerdos sentimentales. Estas piezas se denominan *itamporoti*.
- 5) Los hombres también pueden danzar cogidos de las manos y cantando *ishirokoti*; esta variación se denomina *imatiki*.

Por otro lado, podemos distinguir dos tipos de producción musical cuando se realiza en forma individual (solos de mujeres y de hombres llamados *paporiantsi*), y cuando se realiza en forma colectiva (*vichiriantsi*). Los solos, entonados a capela o con acompañamiento instrumental, son cantos profanos cuando evocan los sentimientos y las emociones de amor, de afecto, de nostalgia o de duelo; y son cantos sacros cuando aluden el agradecimiento o el homenaje a los espíritus; la comunicación con ellos durante las sesiones chamánicas; o, en fin, cuando se realizan los ritos de pasaje.

Según mis observaciones, los Ashaninka y sus parientes tienen instrumentos musicales fabricados y tocados solamente por los hombres: el *sonkari* (antara de bambú de 6 a 10 huecos), flautas diversas (*shiovirentsi*, flauta o quena de bambú; *covirentsi*, flauta hecha de hueso), el tambor (*tamporo*) y el arco de boca (*shiovintsi* o *pianentsi*; *piompirintsi* en el Gran Pajonal, arco corto o *noshiyoviti*). Las mujeres pueden usar sonajas de semillas (*shonakoki*, *tánoki*, *konatiri*) o de caracoles para acompañar las piezas musicales, y también los usan en sus túnicas (o *cushmas*) para ahuyentar a los malos espíritus.

Para seducir a las jóvenes o en momentos de meditación, los hombres tocan el arco de boca (*shiovintsi*, *pijuana*), que tiene

un sonido muy tenue y melódico. En las sesiones de los *she-ripiari* (chamanes), tocan a menudo el tambor (*tamporo*) y entonan coplas transmitidas por otros chamanes, parientes o no, para comunicarse con los espíritus y para curar a una persona enferma. También se toca el tambor para rendir homenaje a las deidades, sobre todo al Sol (*pavá*) y a la Luna (*kashiri*). Los otros instrumentos se tocan en situaciones festivas.

En general, las mujeres dedican sus cantos al tema del amor, a las relaciones con los parientes (sobre todo, los cuñados) y también son un homenaje a las deidades y a los espíritus. Las letras de los cantos evocan a menudo a las aves y otros animales que representan, metafóricamente, como en los mitos y creencias, a las personas aludidas (enamorado/as, cuñado/as, suegro/as). Muchas mujeres utilizan la técnica de voz de falsete o *falsetto* vocal en sus cantos, un tono de voz muy apreciado tanto por sus valores estéticos como por la idea de que así cantan los espíritus benéficos. Este estilo de interpretación vocal ha sido señalado en muchos pueblos originarios amazónicos (Beaudet, 1997). Asimismo, algunos solos de mujeres o de hombres son acompañados por uno o más intérpretes (dúos, tríos, coro). En fin, en algunas ocasiones rituales (por ejemplo, el rito del pasaje de la pubertad a la edad adulta) cantan hombres y mujeres.



Figura 3. Grupo de hombres tocando instrumentos musicales en Cushiviani. © Mariella Villasante, 1981.

Los cantos colectivos (*nopampoyeero*) se realizan entre hombres o entre mujeres; y también con ambos grupos; también se canta y se baila en grupo (*nomaninkete*). Los hombres tocan el *sonkari* (antara de bambú) y dan vueltas en fila y en zigzag siguiendo al primer músico-danzante; esta danza es llamada *maninkerentsi*. Las mujeres se toman de las manos y siguen a los hombres o danzan por separado al lado de ellos. Se trata de situaciones festivas, cuando se reúnen familias y amigos en ocasiones especiales (uniones entre nuevos esposos, visitas de familia o de amigos), y la celebración se realiza con abundante masato, cantos y danzas. En ciertas ocasiones, las mujeres se reúnen y danzan tomadas de las manos para acompañar el canto triste de una de ellas por sufrimientos diversos (duelo, pérdida de esposo, de hijos, abandono); estos cantos desgarradores (y terapéuticos) se denominan *matikantsi*.

Durante la guerra interna se han elaborado muchos cantos de profunda tristeza debido a la extrema violencia, la muerte, las enfermedades, el hambre y los sufrimientos provocados por Sendero Luminoso y los militares a los Ashaninka y los Nomatsiguenga. No obstante, no me fue posible recogerlos, pues las personas que entrevistaba no deseaban hacer públicos sus testimonios. Pese a que realizábamos las entrevistas siempre en privado y, a menudo, lejos de las comunidades, las mujeres que conocían cantos de la época de violencia no querían interpretarlos, pues ello habría atraído a toda la comunidad. En esta segunda fase de estudios, debo elaborar una estrategia especial para recoger los recuerdos cantados de la guerra interna.

Para examinar la evolución de la música tradicional, tengo previsto escuchar y comparar las músicas tradicionales ashaninka recogidas por el antropólogo peruano Stefano Varese en 1968, en el Gran Pajonal. Estas fueron publicadas en 1969 en el disco en vinilo *Voces e instrumentos de la selva* (Casa de la Cultura, 1969). Existe una copia en el archivo del CREM de París. El lado A fue recopilado por el antropólogo Alberto Chirif entre los Awajun (aguarunas)³, y el lado B por Stefano Varese con 17 cantos y piezas instrumentales de los Ashaninka (“Campas” en el disco)⁴ del Gran Pajonal. En octubre de 2022, Varese me ha autorizado a transcribir y traducir esos cantos, por lo cual le estoy muy agradecida. En

3 Véase CNRSMH_I_2002_004_264, CREM

4 Véase CNRSMH_I_2002_004_269, CREM

Sciences, Viena). Lamentablemente, los 19 cantos recogidos por Kindberg entre los Ashaninka del río Apurímac, en 1956, han sido extraviados por el Instituto Lingüístico de Verano (ILV), aunque las letras en lengua Ashaninka y en castellano han sido archivadas (Kindberg, 1976).

En Satipo, esta nueva investigación es realizada en colaboración con Jony García (gerente de Pueblos indígenas de la Municipalidad de Satipo), los dirigentes Luzmila Chiricente, Armando Pérez e Isabel Torres. Mis colegas Bernd Brabec de Mori y Jean-Michel Beaudet (CNRS, Francia) son mis interlocutores académicos principales.

2. La ‘Colección Villasante de cantos y música tradicional ashaninka’ (CREM)

Los cantos y piezas instrumentales de esta colección fueron grabados como parte de un trabajo de campo centrado en un tema completamente diferente: los efectos del trabajo migratorio en la extracción de madera de los jóvenes Ashaninka en el modo de vida familiar de la comunidad de Betania. Como ya había hecho anteriormente, me detuve unos días en la comunidad de Cushiviani (Río Negro, Satipo), y una noche se reunieron varias mujeres en casa de Marina Miguel, esposa de Saturno Chapay. De pronto empezaron a cantar y tuve tiempo de grabar con mi pequeño aparato, hoy prehistórico. Al día siguiente, les hice escuchar los cantos y les encantó poder “oírse”; entonces, varias mujeres y algunos hombres se pusieron de acuerdo para regresar por la noche, y el 25 de septiembre de 1981, grabé 15 cantos, entre los cuales hubo dos huainos en quechua, entonados por un hombre de Andahuaylas casado con una señora de la comunidad.

Días más tarde, llegué a la comunidad de Betania (Río Tambo, Satipo), y una noche —cuando varias personas estaban de visita en casa de mis anfitriones, los esposos Armando Pérez e Isabel Torres— los invité a escuchar los cantos de Cushiviani. Quedaron muy impresionados por la “novedad” de los cantos y me dijeron “nosotros también sabemos cantar”. Entonces organizamos varias sesiones musicales a partir del 10 de octubre de 1981, hasta mi partida en enero de 1982. De ese modo, recogí un total de 89 cantos y una cuarentena de piezas instrumentales. En julio de 1985, tuve la oportunidad de regresar a Cushiviani, donde grabé otros seis cantos.

- Las grabaciones fueron realizadas en sesiones nocturnas, improvisadas y espontáneas, en presencia de una audiencia de 5 a 20 personas y sin consumir masato (licor de yuca). Los cantantes e instrumentistas han fallecido. Es importante publicar sus creaciones y ponerlas a disposición de los investigadores, de los Ashaninka, de los nativos amazónicos y del público en general en acceso libre. En adelante, pediré las autorizaciones del caso para publicar los cantos Ashaninka en la plataforma del CREM, con fines de investigación.
- La *Colección Villasante de cantos y música tradicional ashaninka* está compuesta por un total de 159 ítems; 119 son cantos, 108 de los cuales son entonados en lengua Ashaninka (*añani*) y 11 son vocalizados en otras lenguas (4 en castellano, 3 en matsigenka, 2 en yine y 2 en quechua). A ello se añaden piezas instrumentales (29 solo y 12 en acompañamiento). En total, se han digitalizado 6 horas y 31 minutos de música tradicional.

- Las piezas musicales han sido catalogadas en la plataforma del CREM, tomando en cuenta la clasificación inicial en los casetes, presentados en forma abreviada: Cushiviani (CUSHI 1 y CUSHI 2) y Betania (BET 1 a BET 14). Las 15 piezas musicales de Cushiviani 1 son catalogadas con “0” y le sigue el número de pista o *track*, por ejemplo: el canto *Omokongatiro* (‘Voy a alegrarme’) corresponde a CNRSMH_I_2022_003_000_01. [CNRS y Musée de l’Homme]. Luego, Betania 1 empieza con un ítem instrumental (*sonkari*): CNRSMH_I_2022_003_001_01. Betania 2 inicia con un canto *Okoime ojimé shirampari* (‘Quiere tenerlo como marido’), CNRSMH_I_2022_003_002_01. Queda pendiente la transcripción de los cantos en castellano y en francés. Esta valiosa información será agregada a la colección en 2024. La publicación de resultados está prevista para 2025.
- Los títulos de las piezas están en lengua ashaninka, y al abrir cada ítem se encuentran los detalles de la catalogación que he realizado teniendo en cuenta la lista de categorías creada por el CREM:
 - 1) El título traducido en castellano y en francés, la fecha de grabación, el tipo de acceso.
 - 2) Indicaciones geográficas y culturales: el país, el lugar de la grabación, lengua (ashaninka, familia lingüística arawak), la población o grupo étnico (Arawak) y el contexto etnográfico en francés y en castellano, en el cual he precisado el tema, algunas frases de las letras cuando han podido ser recogidas y el estilo local (en francés y en castellano). El resto de las categorías está

en francés. Las palabras claves (*Mots clés*) están destinadas a la clasificación general del ítem musical (Fiesta, Canto de amor, Canto chamánico, Animismo, Ancestros, etcétera).

- 3) Información sobre la música (*Informations sur la musique*), que comprenden modalidades de ejecución (voz normal, voz de falsete); el estilo genérico (según la lista prevista) y el nombre del autor/compositor. También se aportan precisiones sobre las voces y los instrumentos (voz solo de mujer, voz hablada, solo y coro, etcétera), los apelativos locales (*Nom vernaculaire*) no han podido ser anotados, pues en la lista propuesta no hay ninguna información sobre los Ashaninka.
- 4) Los datos del archivo (*Données d'archivage*) toman en cuenta lo siguiente: el catálogo del ítem, la referencia del colector (la clasificación de mis casetes), algunas marcas (*Remarques*) y la fecha de la última modificación.
- 5) Datos técnicos (*Données techniques*) [audio] y finalmente la talla (*taille*) del ítem.
- 6) Los ítems están digitalizados en formato WAV y aportan varios datos técnicos (duración, resolución, tamaño, entre otros).

Tabla 1

Ficheros recogidos según la duración, número de pistas, cantos y piezas instrumentales

N.º fichero	Duración (minutos)	Pistas	Cantos	Instrumento solo	Instrumento de acompañamiento
CUSHI 1	26'66	15	15	--	1
BET 1	29'44	11	7	4	--
BET 2	26'46	17	16	1	--
BET 3	27'04	12	10	--	2
BET 4	28'42	15	9	6	--
BET 5	20'2	13	9	3	--
BET 6	31'08	12	8	3	1
BET 7	28'1	9	7	2	--
BET 8	29'64	9	7	2	--
BET 9	3'29	1	1	--	--
BET 10	18'81	9	5	4	--
BET 11	29'85	5	1	4	--
BET 12	28'34	8	8	--	4
BET 13	28'08	11	10	--	4
BET 14	20'95	6	6	--	--
CUSHI 2	19'64	6	6		
TOTAL	391'91 (6h31)	159	119 108 añani	29	12

408

Fuente: Proyecto de investigación Villasante (2022) y plataforma CREM (DOI: 10.7794/jsh9-eg55 <https://doi.org/10.7794/jsh9-eg55>)

Veamos algunos detalles de la producción musical (*am-patsantsi ashaninka*). Recordemos en primer lugar que los instrumentos son tocados y fabricados exclusivamente por los hombres. Los principales instrumentos son el *sonkari* (antara

de bambú de 6 a 10 huecos), flautas diversas (*shiovirentsi*, flauta o quena de bambú; *covirentsi*, flauta hecha de hueso), el tambor (*tamporo*) y el arco de boca (*shiovintsi* o *pianentsi*; *piompirintsi* en el Gran Pajonal, arco corto o *noshiyoviti*), que los hombres utilizan para seducir a las jóvenes o en momentos de meditación. Podemos establecer una tipología de la producción musical Ashaninka según el género, distinguiendo las piezas exclusivas de los hombres y de las mujeres, y aquellas que realizan ambos conjuntamente (tabla 2).

Tabla 2

Tipología de la producción musical Ashaninka tradicional (ampatsantsi ashaninka) según las categorías nativas y el género (hombres, mujeres, ambos).

Tipología	Hombres	Mujeres	Ambos
<i>Isonkati</i> [<i>sonkari</i>]	Fiestas		
<i>Itamporoti</i> [<i>tamporo</i>]	Recuerdos		
<i>Ishirokoti</i> [<i>tamporo</i>]	Canto y danza chamánica, ayahuasca		
<i>Omaninketi</i> o <i>Nomantiketi</i>		Cantos	
<i>Maninkatsi</i>		Cantos de duelo	
<i>Maninkerentsi</i>			Danza en zig-zag, H y M separados
<i>Nomaninketi</i>			Danza
<i>Paporiantsi</i>			Cantos en solo
<i>Vishiriantsi</i>			Cantos
<i>Nomampopeero</i>			Danza H y M juntos o H y M separados

Fuentes: Kindberg (1976) y Villasante, observaciones de campo.

Los hombres y las mujeres crean piezas musicales tanto en la esfera de la música sacra, dedicada a los espíritus, como en la esfera de la música profana, que concierne a los sentimientos humanos, las esperanzas y los dolores de la vida (tabla 3). En general, los cantos se heredan de los padres o de los parientes por alianza o por filiación, pero también hay un espacio importante a la creación individual de poemas y de recuerdos cantados.

Los sentimientos amorosos y los afectos entre parientes cercanos, en especial los cuñados y los suegros, las concuñadas y los consuegros, ocupan un espacio importante en la producción musical de las mujeres. Ellas aprecian mucho la voz de falsete por su cualidad estética y porque se cree que los espíritus cantan en esa modalidad.

Tabla 3

Temas sacros y profanos de la música ashaninka

Sacros	Profanos
Espíritus	Sentimientos
Chamanismo	Amor y afecto familiar
Ritos de pasaje	Nostalgia
Homenajes	Duelo

Fuentes: Kindberg (1976) y Villasante, observaciones de campo.

410

Por su parte, los hombres, en especial los curanderos, chamanes (*sheripiari*), dedican muchos cantos a las sesiones de ayahuasca que acompañan las reuniones chamánicas durante las cuales se instauran conversaciones con los espíritus. En los ritos de adolescencia de las jovencitas se realizan rituales de canto femenino y masculino acompañado de instrumentos, en particular el tambor (*tamporo*).

En la Colección Villasante se encuentran una mayoría de cantos sentimentales entonados por las mujeres (87); 10 cantos festivos que incluyen 6 piezas de lo que he denominado la “chicha Ashaninka”, canciones nostálgicas que se vocalizan al final de las fiestas (7), cantos de agradecimiento a las deidades (9), cantos dedicados a los espíritus del bosque (7), cantos chamánicos (9) y ritos de pasaje de las adolescentes (4). La influencia externa es evidente con dos cantos en quechua (2), con himnos adventistas (3), con cantos en lengua matsigenka (3) y otros entonados en la variante añani [lengua ashaninka] del Gran Pajonal (3).

En fin, para empezar a difundir los ítems musicales de la Colección Villasante (CREM) he incluido un CD (figura 1) de 28 piezas musicales en mi libro *La guerra interna entre los ashaninka y nomatsiguenga, 1980-2000. Estudio de antropología de la violencia y muestra fotográfica* (2022). Los primeros 7 cantos son músicas sacras de agradecimiento a las deidades y a la naturaleza, cantos chamánicos y rituales. Las 21 piezas siguientes son músicas profanas sentimentales, amorosas y festivas. Tengo la esperanza de que esta nueva investigación suscite el interés de los antropólogos y de los estudiantes de ciencias sociales en general para que realicen otros trabajos centrados en la música y las creencias de los Ashaninka nativos amazónicos del Perú⁵.

5 Escuchar el CD en este lazo: https://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_E_2023_004_001/



Figura 4. Cubierta del CD publicado en Villasante (2022).

Referencias

Beudet, J. M.

1997 *Souffles d'Amazonie*. París: Société d'Ethnologie.

412

Brabec de Mori, B.

2004 *Colección de músicas amazónicas del Perú*, Phonogrammarchiv. Vienne: Austrian Academy of Sciences.

2011 *Las canciones de la gente verdadera: una antropología musical de las poblaciones indígenas del valle del río Ucayali en la Amazonía occidental del Perú*, 2 volúmenes (Tesis de doctorado en Etnomusicología). Universidad de Viena. Resumen en castellano.

Casa de la Cultura del Perú

1969 *Voces e instrumentos de la selva* [recopilación de Alberto Chirif (aguaruna) y Stefano Varese (campa), anotaciones de Josafat Roel]. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos [Una copia digital se encuentra en los archivos del CREM].

Descola, P.

2005 *Par-delà nature et culture*. París: Gallimard.

Fabián, B.

2015 *Educación Ashaninka en comunidades nativas de la cuenca del río Tambo* (Tesis de doctorado). Huancaayo: Universidad Nacional del Centro.

Harari, Y. N.

2015 [2011] *Sapiens. Une breve historie de l'humanité*. París: Albin Michel.

Hvalkof, S., y Veber, H.

2005 Los Ashéninka del Gran Pajonal. En E. Santos y F. Barclay (eds.), *Guía etnográfica de la Alta Amazonía. Volumen V, Campa ribereños. Ashéninka* (76-287). Lima: Institut Français d'Études Andines e Instituto Smithsonian de Investigaciones Tropicales.

Kindberg, W.

1976 [1956] *Música de los campas ashaninka*. Datos etnolingüísticos 37, Instituto Lingüístico de Verano. Colección de los archivos del ILV 2008. [Extractos en *Panorama de la música tradicional del Perú*, Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas, Lima, 1966: 81-84].

413

Lévi-Strauss, C.

1964-1968 *Mythologiques*. París, Plon.

1964 *Le cru et le cuit*. París, Plon.

Métraux, A.

2013 *Écrits d'Amazonie. Cosmologie, rituels, guerre et chamanisme.* CNRS Editions.

Mihas, E.

2014 *Upper Perené Arawak Narratives of History, Landscape & Ritual.* Lincoln & London: University of Nebraska Press.

2019 Documenting ritual songs: Best practices for preserving the ambiguity of Alto Perené (Arawak) shamanic pantsanti 'singing'. *Language documentation & conservation*, 13, 197-230.

Rojas, E.

2004 *Mythes de la création du monde, représentations du gibier et des plantes cultivées et définition de l'ordre social traditionnel chez les Campa ashaninka de l'Orient péruvien* (Tesis doctoral). París: École des Hautes Études en Sciences Sociales. <https://www.theses.fr/2004EHES0181>

2014 *El morral del colibrí. Mitología, chamanismo y ecología simbólica entre los ashaninka del Oriente peruano.* Lima: Horizonte.

Varese, S.

2006 [1973] *La sal de los cerros. Resistencia y utopía en la Amazonía peruana.* Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Villasante, M.

414 2022 *La guerra interna entre los Ashaninka y los Nomatsiguenga de la selva central del Perú, 1980-2000. Estudio de antropología de la violencia y muestra fotográfica.* Lima: Tarea, Instituto Riva Agüero-PUCP, Instituto de Defensa Legal.

Weiss, G.

1975 Campa Cosmology: The World of a Forest Tribe in South America *Anthropological Papers*, 52 (5), 217-588.

2005 [1975] Campa ribereños. En E. Santos y F. Barclay (eds.), *Guía etnográfica de la Alta Amazonía, Volumen V, Campa ribereños. Ashéninka* (1-74). Lima: Institut Français d'études Andines, Instituto Smithsonian de Investigaciones Tropicales.

* * *

Recibido: 1 de junio de 2023
Aceptado: 15 de septiembre de 2023