



ESCUELA DE MÚSICA

**PÁJAROS CANTORES:** Reutilización de los elementos melódicos y líricos contenidos dentro de los ícaros amazónicos, en la composición de cuatro temas inéditos presentados en un recital final.

Autor

Mateo Kingman Peñaherrera

Año  
2018



ESCUELA DE MÚSICA

**PÁJAROS CANTORES:** Reutilización de los elementos melódicos y líricos contenidos dentro de los ícaros amazónicos, en la composición de cuatro temas inéditos presentados en un recital final.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con especialización en performance.

**PROFESOR GUÍA**

Cesar Augusto Santos Tejada

**AUTOR**

Mateo Kingman Peñaherrera

**AÑO**

2018

## **DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA**

“Declaro haber dirigido este trabajo, Pájaros cantores: Reutilización de los elementos melódicos y líricos contenidos dentro de los ícaros amazónicos, en la composición de cuatro temas inéditos presentados en un recital final, a través de reuniones periódicas con el estudiante Mateo Kingman Peñaherrera, en el semestre 2017-2018, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

---

Cesar Augusto Santos Tejada

60190109-3

## **DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR**

“Declaro haber revisado este trabajo, Pájaros cantores: Reutilización de los elementos melódicos y líricos contenidos dentro de los ícaros amazónicos, en la composición de cuatro temas inéditos presentados en un recital final, a través de reuniones periódicas con el estudiante Mateo Kingman Peñaherrera, en el semestre 2017-2018, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

---

María Fernanda Naranjo

1711577997

## **DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE**

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

---

Mateo Kingman Peñaherrera

172335746-1

## **AGRADECIMIENTOS**

A quienes me han inspirado y ayudado de diferentes maneras en este proceso: Didier Lacaze, Jacques Mabit, Jaime Torres, Sacha Domenech, Marcos O'farrell, Santiago Kingman, César Santos y Andrea Olmedo.

## **DEDICATORIA**

A los curanderos amazónicos y a mi familia, por enseñarme el camino de las plantas.

## RESUMEN

En la región de la amazonía andina, extensión que abarca desde el norte de la amazonía peruana hasta el norte de la amazonía colombiana, existe la medicina tradicional amazónica, practicada por los shamanes.

Dentro de las prácticas medicinales amazónicas se encuentra el ritual de la ayahuasca, el cual consiste en la toma de la liana *Banisteriopsis caapi*, conocida como ayahuasca en Perú y Ecuador y, yagé en Colombia. Durante el ritual, el shamán realiza una serie de cantos denominados ícaros.

La presente tesis aborda una breve investigación, desde una visión externa, sobre los ícaros amazónicos y su papel dentro del ritual de la ayahuasca, a través de la transcripción rítmica, melódica y lírica de cinco muestras de estos cantos.

Los métodos utilizados en el presente trabajo fueron los siguientes: investigación documental, que incluye el estudio de libros, páginas *web*, trabajos discográficos y multimedia; la entrevista como técnica del método cualitativo de investigación. Además, la presente investigación desarrolló un método de análisis técnico musical que consistió en la transcripción melódica, rítmica y lírica de cinco ícaros, por medio de la partitura. Las grabaciones para las transcripciones provienen de tres fuentes: Disco "Íkaros, Jacques Mabit. CD #2", "Íkaros Takiwasi, Jaime Torres", "Íkaros Takiwasi", Jacques Mabit y Jaime Torres. Los intérpretes de estos ícaros son los curanderos Jacques Mabit y Jaime Torres del Centro Takiwasi, ubicado en Tarapoto, Perú.

El presente estudio pertenece al énfasis de *performance*, es por ello que el producto final es un recital en donde se puede apreciar la interpretación contemporánea de una pequeña parte del lenguaje de los ícaros, a través de cuatro composiciones en las cuales se usan recursos musicales tecnológicos como *beats*, procesamiento digital de voces, *samples*, sintetizadores, controladores con asignaciones de efectos, así como recursos acústicos tales como voces y *shurupanga*.

Como resultado, se muestra que los ícaros tienen gran importancia dentro de los procesos ceremoniales amazónicos; que no pueden existir como



un género musical aislado de su contexto ritual y que representan un valor de suma importancia para la continuidad de estos rituales que forman parte de la cultura de los distintos pueblos de la región amazónica.

## ABSTRACT

In the Amazon Rainforest of the Andes, an area that extends from northern Peru to the north of Colombia, traditional Amazonian medicine is practiced by the local *shamans*.

Amongst these medicinal practices, is a ritual that consists of drinking the liana of *Banisteriopsis caapi*. Ayahuasca, as this plant is known in Peru and Ecuador, also goes by the name of Yagé in Colombia. During this ritual, the shaman sings a number of chants called *icaros*.

The following thesis studies from an outside perspective, the *icaros* and their role within the Ayahuasca ritual. This research was carried out through transcriptions of the rhythms, melodies and lyrics of five samples of these chants.

Research methods of this work include documentary research of books, webpages, albums and multimedia. In addition, interviews were also conducted as the qualitative research method for this work. Furthermore, the following research developed a new technique of music analysis through the transcriptions described above. The recordings that were transcribed were selected from three CD records: "Ikaros, CD 2" by Jacques Mabit, "Ikaros Takiwasi" by Jaime Torres and "Ikaros Takiwasi" by Jacques Mabit y Jaime Torres. The shamans chanting on these recordings are Jacques Mabit and Jaime Torres, who are from the center of Takiwasi in Tarapoto, Peru.

This work has an emphasis on performance, which is why its final product is a recital of a contemporary interpretation of *ícaro* chanting, consisting of four compositions that include electronic resources such as beats, digital voice processing, samples, synthesisers, controllers with effects assignments, as well as acoustic techniques with voices and *shurupanga*.

The results of this study demonstrate that *icaros* play a significant role within Amazonian rituals and ceremonies, and cannot be separated as their own musical genre that is isolated from its ritual context. These chants have immense value for the continuance of these rituals, which are a significant component of the culture of the many people that inhabit the Amazon.

## ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1: Contexto cultural de los ícaros amazónicos .....	4
1.1 La espiritualidad de los pueblos indígenas de la Amazonia y los conceptos del mundo moderno .....	4
1.1.1 Las prácticas espirituales amazónicas desde la filosofía .....	4
1.1.2 Las prácticas espirituales amazónicas desde la psicología transpersonal .....	6
1.1.3 Análisis de los efectos químicos de la Ayahuasca en el cerebro .....	7
1.2 Dos pueblos amazónicos y sus prácticas rituales.....	8
1.2.1 La percepción espiritual en los Shuar .....	9
1.2.2 Los ícaros en los pueblos Shuar .....	11
1.2.3 La percepción espiritual en los Shipibo .....	13
1.3 El ícaro amazónico desde la visión de Jaques Mabit y Didier Lacaze..	15
2 Capítulo 2: Análisis técnico musical de cinco ícaros amazónicos .....	18
2.1 Consideraciones acerca del método utilizado en las transcripciones ...	18
2.2 Análisis de las transcripciones .....	18
2.2.1 Transcripción 1 .....	19
2.2.2 Transcripción 2 .....	21
2.2.3 Transcripción 3 .....	24
2.2.4 Transcripción 4 .....	26
2.2.5 Transcripción 5 .....	27

3	Capítulo 3: Composición de cuatro temas basados en los ícaros analizados.....	36
3.1	La digitalización en la nueva fusión latinoamericana .....	36
3.2	Composiciones.....	38
3.2.1	Composición 1.....	38
3.2.2	Composición 2.....	40
3.2.3	Composición 3.....	41
3.2.4	Composición 4.....	43
	Conclusiones y recomendaciones .....	45
	ANEXOS .....	49

## Introducción

Según algunos autores como Mabit (2007, p. 54), el nombre de ícaro, surge en el pueblo shipibo y se extiende desde el mundo mestizo amazónico, al mundo indígena ecuatoriano y colombiano para definir a las canciones o melodías de rituales. Sin embargo la autora Sever (2012, p. 17), aproxima que los orígenes etimológicos son ambiguos; puede provenir del verbo quechua *ikaray* que significa soplar humo de manera curativa o del sustantivo shipibo *ikarra*, que significa el canto del maestro (Sever, A. 2012, p. 17).

Para entender los ícaros se requiere inscribirlos en su contexto. Los ícaros son parte del ritual de la toma de ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*), actividad que practican los shamanes de la amazonía peruana, ecuatoriana y colombiana. El ritual de la toma de ayahuasca tiene varias funciones dentro de las comunidades que lo practican. “La toma de ayahuasca se da para influir en muchas situaciones y dimensiones, de orden principalmente medicinal, pero también social, político, ambiental, climático, etc. Es un ritual para comunicarse con seres espirituales de la naturaleza” (D. Lacaze, comunicación personal, 7 de noviembre, 2017).

El canto ícaro, por lo tanto tiene que ver con la espiritualidad de los pueblos amazónicos.

Para ello se analiza brevemente, el concepto de espiritualidad, basado en los análisis filosóficos de Michel Foucault y el de la psicología transpersonal sobre el desarrollo de la conciencia, representado por Ken Wilber.

El análisis de los ícaros requiere un contexto que permita la comprensión del papel de los rituales de los pueblos indígenas amazónicos; estos rituales de paso, de iniciación y de curación, implican la transformación del cuerpo y del sujeto así como la comprensión de lo que sucede en su relación con el mundo. El shamán que participa de los rituales cumple una función de intermediación y canalizador de energías que apoyan en el camino de las relaciones espirituales y de conciencia que tienen los participantes: este cambio del sujeto y de su relaciones se produce de acuerdo a una cosmovisión, que no separa hombre de naturaleza y cosmos.

En los rituales, el canto sagrado es uno de los factores centrales del proceso de adentramiento del sujeto en la verdad cósmica y en la mejora de sus condiciones personales en relación al todo y los otros, entendiendo que este cosmos no es una unidad armónica sino un mundo concreto, cotidiano, de conflictos y complementariedades con los no humanos (espíritus, plantas, animales). Es por ello que se utilizan enfoques filosóficos y psicológico para entender el papel de los rituales y los ícaros. Sobre todo, es necesario entender las representaciones simbólicas o sistema cultural de los pueblos Shuar-Awajun y Shipibo que tienen una gran tradición en el uso de plantas maestras y los cantos sagrados (S. Kingman, comunicación personal, 1 de noviembre, 2017).

Por último, se describe el sentido del Ícaro y cómo funciona en los rituales. Cada shamán tiene su propio canto ritual, que lo usa de modo específico, según el contexto del participante, durante la toma de las llamadas plantas maestras (S. Kingman, comunicación personal, 1 de noviembre, 2017).

Se toma como principal referencia auditiva las publicaciones del Centro Takiwasi. Específicamente los discos "Íkaros, Jacques Mabit. CD #2", "Íkaros Takiwasi, Jaime Torres", "Íkaros Takiwasi". Los intérpretes de estos ícaros son los curanderos Jacques Mabit y Jaime Torres, shamanes del Centro Takiwasi. Esta investigación se realiza con el fin de comprender y definir el canto ícaro, así como su contexto cultural y medicinal; indagar sobre una manifestación que tiene gran importancia en la tradición de curanderismo amazónico y que constituye parte de la identidad cultural de toda la región amazónica. Se espera que esta investigación represente un aporte para el conocimiento de la existencia de esta manifestación medicinal y que a través de la música, el público en general pueda comprender la importancia de su protección como tradición medicinal y musical.

### **Objetivo general y específicos**

Reutilizar el lenguaje contenido dentro de los ícaros amazónicos a través de su análisis melódico y lírico, aplicado en un recital de cuatro temas inéditos.

- Primer objetivo específico: Establecer una base de información de los

ícaros amazónicos a través de la recopilación de información documental.

- Segundo objetivo específico: Analizar teórico-musicalmente un portafolio de cinco ícaros amazónicos a través de la transcripción.
- Tercer objetivo específico: Integrar el lenguaje de los ícaros analizados en la producción de cuatro temas inéditos que se presentarán en un recital.

## **Capítulo 1: Contexto cultural de los ícaros amazónicos**

En toda la región de la amazonía andina, también llamada ceja de selva, extensión que abarca desde el norte de la amazonía peruana hasta el norte de la amazonía colombiana, pasando por toda la región amazónica ecuatoriana, existe la medicina tradicional amazónica, practicada por los shamanes o curanderos.

Dentro de las prácticas medicinales amazónicas se encuentra el ritual de la ayahuasca, el cual consiste en la toma de la liana *Banisteriopsis caapi*, conocida como ayahuasca en Perú y Ecuador, y yagé en Colombia. El ritual consiste en ingerir el zumo obtenido de la ayahuasca, mezclado con el zumo de otras plantas, en particular el arbusto conocido como chacruna (*Psychotria viridis*), ambos componentes, considerados por los shamanes como “plantas maestras”. Durante el ritual, el shamán realiza una serie de acciones como fumar y soplar tabaco, soplar o “limpiar” a los participantes con agua de florida; y la acción que compete al presente estudio: el shamán realiza una serie de cantos denominados ícaros.

### **1.1 La espiritualidad de los pueblos indígenas de la Amazonía y los conceptos del mundo moderno**

#### **1.1.1 Las prácticas espirituales amazónicas desde la filosofía**

Michel Foucault (2011, pág. 33), analiza el concepto de sujeto. Señala que de los griegos, la cultura helenística y la cultura romana se recibe una orientación muy conocida: “conócete a ti mismo”, pero que esta propuesta está inmersa en un concepto mayor, la “inquietud de sí mismo”, que fuera insistentemente tratada por Sócrates. Este ocuparse de sí mismo tiene que ver con un despertar, con un servicio de sanación y se relaciona con el culto a una potestad divina. Está relacionado directamente con el camino a la verdad: el conjunto de las prácticas y transformaciones necesarias para llegar a la verdad, entendiendo como verdad un estado espiritual. La espiritualidad así vista, como verdad, no se le da al sujeto, por ser como es. “El sujeto como tal no es capaz de verdad” (Foucault, 2011, pág. 33).



Por lo tanto, no puede haber verdad sin una transformación del sujeto, cuando éste se transforma, cuando se convierte, la verdad llega a él y lo ilumina (Foucault, 2011, pág. 34).

Gracias a un trabajo sobre sí mismo, en una prolongada labor, se da la transformación, no del individuo, ni del yo, sino del sujeto, del ser mismo, y por este camino llega a él la luz, la verdad, la tranquilidad del alma. Por lo tanto, la verdad no es un acto de conocimiento sino de transformación. De este modo el concepto “hacerse cargo de uno mismo” implica que el sujeto realiza una serie de acciones sobre sí mismo: se modifica, se purifica, se transforma y transfigura (Foucault, 2011, pág. 23).

Esta propuesta podría servir para pensar la espiritualidad, los rituales y el papel de los cantos ícaros en el mundo indígena amazónico, para lo cual, el presente trabajo se ha basado en los estudios del antropólogo Philippe Descola (2014, pág. 204), quien describe las diversas iniciaciones y rituales de paso de una edad a otra. Los indígenas amazónicos realizan acciones que les llevan a su transformación como sujetos; a alcanzar la capacidad de tener otro nivel de relación con su pueblo, con los espíritus del bosque y con sus dioses.

Para entender el pensamiento amazónico es necesario partir de esa base: el conocimiento no es un acto de ciencia, no es el conocimiento de un sujeto sobre los objetos; más bien es la transformación misma del sujeto, tomando en cuenta que no está separado el hombre de la naturaleza: las plantas y los animales son personas, los espíritus están en el bosque y todos, incluidos dioses y humanos, se pueden transformar en los otros. De allí que para esa transformación, el shamán actúa sobre los cuerpos y sus energías, no sobre conceptos. Pero, indica Descola (2014, pág. 204) no se trata de un acto mágico: es parte del conjunto práctico y concreto de una persona para relacionarse con su entorno.

El shamán es quien mejores condiciones tiene para el acceso a la verdad por el insistente trabajo de formación que consiste en purgas, prolongadas dietas, aislamiento, el acceso a sitios rituales como las cascadas, la toma de diversas plantas, la recepción de la energía de los adultos mayores,

la recepción de energías superiores, en el caso de los Shuar y los Awajun del dios Arutam.

A diferencia del mundo, la verdad en el mundo amazónico es la existencia de un sustrato espiritual único para todos los seres que tienen diferentes cuerpos o formas corporales. Además, las plantas y animales tienen conciencia y tienen cultura: viven sus relaciones sociales y sus normas de conducta (Descola, 2014, pág. 204).

### **1.1.2 Las prácticas espirituales amazónicas desde la psicología transpersonal**

La psicología transpersonal, trata de las formas de desarrollo de la conciencia. Según Ken Wilber (1980, p. 24), el desarrollo de la conciencia se da en órdenes estructurados cada vez más complejos e integradores, estos órdenes van llevando a la conciencia a diversos niveles. Se desarrolla el sentido de identidad, el sentido de sí mismo, pero también de percibir cada vez más el entorno y realidades más complejas. El desarrollo de la conciencia es, por tanto, el paso a diferentes estados del ser: se parte del más elemental que es el nivel del niño quien no separa su condición del todo universal, se considera parte de él, inmerso en él. Luego viene una etapa más egocéntrica en la que el niño se separa del universo; para continuar con la fase de construcción de un ego totalmente social, que cumple órdenes y reglas de un orden social; y finalmente se llega al sentido de identidad y comunión universal, el mayor nivel en el desarrollo de la conciencia.

Las tomas de plantas maestras de la amazonía y los rituales que incluyen los cantos sagrados, al trabajar sobre la conciencia, conducen al desarrollo de la misma y posiblemente a estados superiores de conciencia espiritual como lo denomina Wilber (1980, p. 25). Estos estados ocurren durante las visiones que genera la toma de plantas maestras. Es allí donde el sujeto vive una importante transformación personal.

Personas que han vivido grados extremos de dependencia a las drogas y han participado en terapias con ayahuasca se curan, por el conjunto de experiencias cósmicas y el paso al cumplimiento de rituales espirituales, como se ha experimentado con pacientes del Centro de Rehabilitación de

Toxicómanos y de Investigación de Medicinas Tradicionales, Takiwasi, en Tarapoto, Perú (S. Kingman, comunicación personal, 1 de noviembre, 2017).

La percepción del ritual por parte de un sujeto del mundo moderno, con su racionalidad, con su dios único o su universo único es diferente a la del indígena amazónico. Para el caso de un shamán amazónico es válido preguntarse sobre los niveles de conciencia que alcanza en el marco de su cosmología, de su propia concepción animista de la relación con los no-humanos y el cosmos en general. Se quiere indicar, siguiendo a Descola, que en estos pueblos, el ritual no se trata de un acto místico ni trascendente, sino que es el encuentro profundo con la realidad concreta total, debido a que el animismo implica que el humano no está separado de la naturaleza (Descola, 2014, p. 22).

Un indígena amazónico y un shamán tienen niveles de conciencia en su vida práctica que se corresponden con las descripciones de Ken Wilber (1980, p. 23) de las etapas superiores del desarrollo de la conciencia; sin querer decir que un indígena vive en un estado elevado de espiritualidad y de conciencia, en cambio tiene distinto estado de egocentrismo por no tener tan marcada la separación del yo respecto de la naturaleza y del cosmos, a diferencia de la individualización y el fortalecimiento del ego que crea el mundo moderno.

En un shamán se podría entender como desarrollo de la conciencia la integración de un poder que le permite operar en el mundo de los espíritus (Descola, 1993, p. 204).

### **1.1.3 Análisis de los efectos químicos de la Ayahuasca en el cerebro**

El Centro Internacional de Etnobotánica, Investigación Educativa y Servicios ICEERS, determina que “La ayahuasca es el líquido resultante de la decocción lenta de la liana *Banisteriopsis caapi*, que contiene harmina, harmalina y tetrahidroharmina y, de las hojas del arbusto *Psychotria viridis* (chacrana), que contienen DMT” (ICEERS, 2013, p. 1).

Según este Centro, la ayahuasca activa las áreas cerebrales relacionadas con la memoria episódica y con la toma de conciencia de emociones y sensaciones internas (ICEERS, 2013, p. 3).

Los indígenas de la cuenca amazónica descubrieron que adicionando hojas de *Psychotria viridis* (chacrana), que contienen DMT, a la cocción de la *Banisteriopsis caapi* (ayahuasca), que contiene alcaloides harmalínicos, la DMT se torna bioactiva. Esto porque los alcaloides harmalínicos (harmina, harmalina y tetrahidroharmina) son inhibidores de la monoaminooxidasa (MAO), una enzima presente en el tracto gastrointestinal y que sirve para degradar monoaminas. La DMT es una monoamina, si se toma por vía oral, la MAO endógena la desactiva, impidiendo que llegue al cerebro (ICEERS, 2013, p. 3).

En cambio, al mezclarlos, los alcaloides harmalínicos, al actuar como IMAOs, bloquean la MAO presente en el tracto gastrointestinal y de esta forma la DMT presente en las hojas de *Psychotria viridis* puede alcanzar el cerebro. Se cree que el papel fisiológico de la DMT, aunque lo aseguran, “podría estar en la base de los sueños y de otros estados alterados de conciencia espontáneos” (ICEERS, 2013, p. 3).

En un estudio de neuroimagen realizado con Resonancia Magnética Funcional (RMF), se encontró activación en las áreas visuales primarias (Araujo, et al, 2011, p. 123).

Según los autores, este efecto hace que los cerebros interpreten la experiencia con ayahuasca como si fuera “real”, no en el sentido de una experiencia alucinatoria, sino en el de dotación de sentido vivencial a la experiencia (ICEERS, 2013, p. 4).

Este patrón global de activación puede estar en la base de los procesos introspectivos, del recuerdo de experiencias del pasado, cargado de connotaciones emocionales y de los complejos procesos cognitivos tan prototípicos de la experiencia con ayahuasca (ICEERS, 2013, p. 4).

## **1.2 Dos pueblos amazónicos y sus prácticas rituales**

En el presente trabajo se han tomado como muestra a dos pueblos amazónicos, los Shuar y los Shipibos, con el fin de poder comprender una pequeña parte del origen de los cantos ícaros ya que la diversidad de pueblos que utilizan los cantos rituales es muy numerosa.

### 1.2.1 La percepción espiritual en los Shuar

El pueblo shuar está ubicado en la región de la Amazonía-Andina ecuatoriana, en la provincia de Morona Santiago, delimitada al norte por la provincia de Pastaza, al oeste por la provincia de Azuay, y al sur y sureste con Perú. Ocupa las extensiones del valle del Upano, de la cuenca del Zamora, la cordillera del Kutukú, la cordillera del Cóndor y parte de las planicies del Transkutukú (Harner, 1978, p. 11).

Con una población aproximada de 110.000 habitantes, el pueblo shuar es, junto al pueblo kichwa, el más numeroso de los pueblos indígenas amazónicos en el Ecuador (Harner, 1978, p. 11).

No se sabe a ciencia cierta cuánto tiempo han estado los shuar en dicho territorio, pues su importante aislamiento ha dificultado la sistematización del lenguaje y su relación con las principales familias lingüísticas conocidas de los indígenas sudamericanos (Harner, 1978, p. 12).

Las pruebas arqueológicas que se han podido recoger, indican que gran parte del área actualmente ocupada por los shuar estaba habitada por poblaciones alfareras (y posiblemente hortícolas) alrededor de hace 2.600 años. Pequeñas excavaciones experimentales en el centro del valle del Upano, llevadas a cabo en 1967, revelaron los diferentes conjuntos de cerámica en asociación con carbón vegetal, que bajo la acción del radio-carbono proporcionaron datos cronológicos entre 609 A.C.-y-1041 D.C (Harner, 1978, p. 13).

En la década del 70, Michael Harner realiza el primer estudio integral de los Shuar, a los que denominó como el pueblo de las cascadas sagradas, con una intuición adecuada ya que los Shuar, al habitar el entorno de la Cordillera del Cóndor y las montañas del Nangaritzza, que tiene un sistema hidrográfico muy complejo y que incluye cientos de cascadas, estableció una relación espiritual con ellas, al considerar que allí habita uno de los espíritus más poderosos: *Arutam*, el dador de vida. *Arutam* es también un espíritu de fuerza o poder que todos los humanos tienen y que la Iglesia Católica lo ha asimilado como alma (S. Kingman, comunicación personal, 1 de noviembre, 2017).

Los Shuar son un pueblo que utiliza constantemente las plantas maestras; lo hace por ejemplo, en la ceremonia de paso de la niñez a la adolescencia. Según Harner (Harner, 2006), existen tres tipos de almas: el *arutam wakanit* que se debe adquirir y es el alma de poder, el *arutam muisak* o el alma de la venganza y la *nekas wakani* que es el alma verdadera, el alma real.

El papel de los shamanes, llamados *uwishin*, es similar al de otros pueblos. Son muy numerosos, existen en cada grupo de familia ampliada y tienen un fin curativo y protector. Según Harner, existen jerarquías y tipos de shamanes. Existen los más poderosos que transmiten a otros las flechas (*tsentsak*) que llevan en sus cuerpos. Los malos shamanes se denominan *wawek* o *yahauchi uwisin* y los buenos, que curan, se llaman *pener uwisin*. Los shamanes son temidos y reciben bienes de los demás Shuar, incluso se les ayuda en las tareas cotidianas como limpiar una zona para la huerta, o cazar, pescar y construir la casa (Harner, 2006, pag. 148).

Por su parte, los curanderos cantan los *anent* para comunicarse con los espíritus del más allá, con los dioses que habitan el cielo y la tierra. Para comunicarse con los espíritus de los animales que a través de las plantas alucinógenas se presentan en visiones que los curanderos interpretan para su pueblo. Esta manera de comunicación y la forma de considerar todo lo natural se debe a que el shuar cree que antiguamente, algunas plantas y animales eran seres humanos, y poseían una vida propia. Pero además, que los antiguos shuar eran ellos mismo plantas y animales, pero no comunes, sino nominados de ese modo y con naturaleza de seres sobrenaturales. El castigo a un shuar de esa condición, era convertirse justamente en el animal o la planta con que habían sido nominados (Antún, 1991, p. 94).

El vínculo que existe entre el arte de los shuar y su espiritualidad se hace visible no solo en la pintura sino también en la música.

“... el gran tambor *tundúi*: según hemos visto, no es sino una imitación de una serpiente gigante. Las agarraderas del instrumento sagrado representan la cabeza y la cola del reptil respectivamente, y los huecos

por donde sale el sonido nos hacen acuerdo de las manchas características de las serpientes” (Karsten, 2000, p. 351).

### 1.2.2 Los ícaros en los pueblos Shuar

A continuación describimos los cantos rituales de los Shuar, fundamentalmente basados en los estudios de Michael Harner y Philippe Descola.

Los *anent* y los *nampet* son las denominaciones para los dos tipos de cantos que engloban la música de estos pueblos. Un *anent*, específicamente, es una oración que facilita la comunicación con las deidades del mundo Shuar. “Son versos cantados para alcanzar un bien espiritual” (Mullo, 2003, p.18). En otras palabras, es una pieza vocal o instrumental que se ejecuta con la finalidad de pedir a cierta divinidad el cumplimiento de una acción determinada.

Los *anent* se interpretan en distintos momentos y para diversos fines de la vida cotidiana y de la selva. Muchas mujeres dedican sus *anent* a *Nunkui*, para que permanezca cerca del huerto. Los hombres en cambio, pueden dirigirlos a *Etsa*, para tener éxito en la caza de animales. Es así, que estos cantos están directamente relacionados con la mitología Shuar (Napolitano, 1988, p.7).

Los *anent* que tienen esa connotación espiritual son utilizados durante la toma de ayahuasca y las curaciones energéticas:

En las zonas Shuar, algunos curanderos usan una especie de gran arco musical denominado *tsayantar*:

“la música de su *tsanyantar* le permitió despertar las flechas que tiene almacenadas en su cuerpo, hacerlas vibrar al unísono.... Presentado como una acción de seducción de sus propios *tsentsak*, esta excitación melódica se dirige a una cierta clase de flechas denominadas de mapache, que entran en resonancia con la música o el canto del shaman y contribuyen a su armonía interior. Para activar mejor su frecuencia el *uwishin* debe también poder fijar largamente su espíritu sobre imágenes, por ejemplo, de moscardones, colibrís o libélulas en vuelo estacionario, todos los sentidos se combinan en la experiencia del trance para hacer del cuerpo una gran vibración inmóvil” (Descola, 2005, p. 347).

Para la curación, el shamán, fuma tabaco y usa el manojito de hojas (*shinki shinki*) que va moviendo rítmicamente por el cuerpo, especialmente en la zona enferma, a fin de anestesiar o debilitar las flechas del enemigo incrustadas en el enfermo. Luego vienen silbidos delicados y luego comienza cantar la melodía que silba:

“Yo, *tsumai, tsumai*, yo, yo, yo, *tsumai, tsumai*. Yo, yo, yo, yo. Mientras hago penetrar mi proyectil. Yo, yo, yo, estos en armonía, haciendo surgir mis espíritus *iwianch*. Les hago pasar la barrera de dardos, les hago pasar el muro de flechas, dándoles un objetivo inmediato, dejándoles la vía libre. De esta manera so soplo, yo, yo, yo... lanzando mi proyectil soplado, sumergiendo todo, saturando todo; yo soplo, yo, yo, yo. Tarairira, tara, tarari-ri. Tú el extraordinario. Tarairira, tara, tarari-ri. Tan remarcable como tú, yo me soplo. *Tsunki, Tsunki*, mis espíritus te convocan. Desovándome, violentamente un pasaje, yo soplo, yo soplo. Yo, yo, yo,. *Tsuma. Tsumai*. Como un río llevando su barco, yo recubro todo con mi flujo. Yo desbordo por todos lados, inmóvil, aquí mismo. Escuchándome en las profundidades yo soplo. Yo, yo, yo. Incluso incrustaciones difíciles de alcanzar, yo saco las flechas de un golpe seco, soplando. Yo seduzco completamente al extranjero que se ha hospedado en tu cuerpo...” (Descola, 2005, p. 347).

La cita anterior es un canto prolongado, de más de una hora, que sucede mientras se cura a la persona. En este canto se convoca a *Tsunki*, el dios del agua. En el contexto de este canto, el shamán se transforma en el flujo, en la potencia de las aguas de los ríos, enfrenta a la muerte y para ello se asume a sí mismo con potencia; asume el poder. Lleno de collares, lleno de perfumes. Luego silba, tiene profundos suspiros y erupción. El anent que canta describe paso a paso las metamorfosis que él mismo vive. La voz del curandero es firme y constantemente cambia de volumen. El shamán mira las flechas en el cuerpo del enfermo. Se conecta con los espíritus y se desplaza en el espacio. El uso de dos palabras, *Tsumai* y *Tairarira*, no son propias del Shuar. La primera viene de los curanderos shipibo y de los indígenas comaca y, designa el poder de los shamanes y su capacidad de desplazarse, volando



desde lo alto, siguiendo el curso de los ríos. La segunda es de los kichwas de Canelos, que invoca al espíritu *jurijri*, padre del rebaño, encargado de cuidar a los animales y uno de los servidores más fieles de los *uwishin* (shamanes Shuar).

Los cantos de los shamanes de un lugar convocan a otros de otros pueblos (*Awajun*, legítimo guerrerito, cantan los lama kichwas de Tarapoto), como si existiera, por encima de toda rivalidad, una unidad espiritual, cósmica. Y una transmisión de poderes convocados (Descola, 1993. P. 353).

Del ícaro citado y de la descripción que le acompaña se puede deducir, que los ícaros de los distintos pueblos no están entrelazados como si fueran un solo género literario sino que responden a la misma razón de ser: “formas de expresión para comunicarse con seres espirituales de la naturaleza, para así, transmitir distintos tipos de fuerzas o energías capaces de influir o producir cambios en diversos estadios de la vida” (D. Lacaze, comunicación personal, 7 de noviembre, 2017).

### 1.2.3 La percepción espiritual en los Shipibo

Pertenecen a la familia *Pano* que tiene más de 30 etnias. Su nombre *shipi* se refiere al mono (antiguamente se pitaban con tinte negro la boca, la frente y el mentón. *Bo* es un morfema de plural. De unas 80 mil personas que forman la familia lingüística *Pano*, unas 35.000 son shipibo y se distribuyen en 150 comunidades pequeñas a fin de asegurar la reproducción y un buen uso del bosque (S. Kingman, comunicación personal, 1 de noviembre, 2017).

Los Shipibos son originarios de la cuenca del Ucayali, en el Perú. Se cree que están en la zona desde el 650 antes de Cristo. Son familias que utilizan mucho el río, muy ligadas a la pesca y, sus huertas se distribuyen a lo largo de las zonas sedimentarias (ILV, 2000. P. 24).

Es en este pueblo específicamente, que se concentra el nombre de ícaro para los cantos ceremoniales. Su visión cósmica consiste en:

- a) Un mundo inferior subacuático o *jenenete*: con aldeas de espíritus del agua.
- b) Nuestro mundo o *nonete*: el de los humanos, los animales y seres de la selva: aquí existen los espíritus de las plantas como la *lupuna*, la

ayahuasca o el tabaco. Los espíritus son los que enseñaron a pescar, cazar y bordar; ayudan en el control y manejo del bosque y los más importantes son el colibrí, la anaconda y la ayahuaca.

- c) El mundo amarillo o *panshinnete*: de los malos espíritus.
- d) El cuarto mundo o *jakon nete*: al que van todos los espíritus, al que llega antes de morir únicamente el *meraya* (shamán). Es la zona más alta, el mundo extra celestial, el cielo superior. S. Kingman (Comunicación personal, 1 de noviembre, 2017).

El shamán va por los cuatro mundos, tiene contacto con todos los seres y puede transformarse en otros seres. Para pasar de la tierra al mundo superior los shamanes usan la torre *tori* y una escalera mágica o un árbol (Ministerio de Cultura del Perú, 2012. P. 342).

El mundo se mira como un gran disco flotante, rodeado por un océano y la anaconda primigenia o *ronín*: La boa de río, gigantesca es la que hizo los ríos y en su vientre reposan las almas humanas.

“Un rasgo típico de la cultura son los intrincados diseños geométricos que se ven en la cerámica (ollas y vasijas de barro de todo tamaño y forma), en los tejidos, en los adornos de chaquira y en la pintura corporal. El estilo ha perdurado por siglos ..... Parece que los diseños presentan un sistema codificado de significados vinculados con sus valores y creencias. Aunque es muy probable que la habilidad para interpretar los diseños se haya perdido, los diseños se siguen utilizando con fines decorativos. Los hombres shipibo han cambiado la *cushma* por la camisa y el pantalón al estilo occidental, pero las mujeres todavía llevan orgullosamente la falda con diseños pintados o bordados” (ILV, 2000. P. 24).

Estos pueblos han sido muy idealizados y en general se tiene la imagen de que viven con los criterios tradicionales de armonía y unidad, para tener salud y paz. Con la presencia de grupos cristianos y luego la intervención del estado peruano, se han producido transformaciones culturales importantes especialmente con grupos más ligados a las vías y a la zona baja del río Ucayali (incluso existe una colonia de shipibo en Lima). Hay una asociación de

iglesias shipibo y el ILV ha traducido el nuevo testamento a este idioma. Los pastores además cumplen un papel de liderazgo político dentro de la comunidad (S. Kingman, comunicación personal, 1 de noviembre, 2017).

### **1.3 El ícaro amazónico desde la visión de Jaques Mabit y Didier Lacaze**

Según algunos autores como Mabit (2007, p. 54), el nombre de ícaro, surge en el pueblo shipibo y se extiende desde el mundo mestizo amazónico, al mundo indígena ecuatoriano y colombiano para definir a las canciones o melodías de rituales, sin embargo la autora Sever (2012, p. 17), aproxima que “los orígenes etimológicos son ambiguos, puede provenir del verbo quechua *ikaray* que significa soplar humo de manera curativa o del sustantivo shipibo *ikarra*, que significa el canto del maestro” (Sever, A. 2012 p. 17).

Para observar inarbitrariamente el ritual de la ayahuasca o cualquier acto de curación de un shamán y de los cantos ícaros en dicho contexto, implica que se debe entender o, al menos aceptar y respetar, que allí se da un acto de curación. Eso implica aceptar en el antropólogo, en el médico, el fármaco, el psicoanalista, que existen otros paradigmas o sistemas de conceptos (no necesariamente en la lógica formal occidental, ni tampoco en la forma que el hombre moderno comprende su relación con la naturaleza, el cosmos y Dios). Se requiere, “aprender a ver nuevas luces en las relaciones entre el hombre y el mundo natural, aceptando, a pesar de la carencia de una explicación racional, que toda persona posee habilidades médicas” (Mabit, 2009, p. 34).

“Los ícaros son formas de expresión y transmisión oral propia de los shamanes y sacerdotes indígenas amazónicos. Generalmente se presentan bajo la forma de cantos, rezos, soplos, melodías, etc., que transmiten distintos tipos de fuerzas o energías que tienen el poder de influir sobre distintos ámbitos, como el de la salud humana, el clima...” (D. Lacaze, comunicación personal, 7 de noviembre, 2017).

Es preciso comprender que el ícaro es parte importante del ritual y que tiene elementos físicos muy fuertes como el sonido y la vibración, a los cuales se les suma el sonido de la shurupanga (atado de hojas de yerbaluisa).

Según Jacques Mabit (2009, p. 34) el ícaro es:

- Una herramienta que cura.

- La sabiduría y el vehículo de la energía personal del curandero; encarna el conocimiento del shamán, constituyendo su patrimonio curativo.
- El símbolo de su poder.
- La herencia de aprendiz.

Usar el ícaro significa cargar al objeto o poción con el poder del shamán, para así conferir una propiedad específica al receptor: le purifica, le protege y le cura o, al contrario, le genera algún daño o influencia negativa.

Esta herramienta de curación requiere que el shamán canalice, a través de ella, su energía. Por tanto, para que el canto sea eficaz, el curandero debe tener profunda preparación, un poder y una fortaleza. Estos requisitos antes mencionados se obtienen a través de las dietas, la toma de purgas, su régimen diario y la asimilación del conocimiento ancestral (Mabit, 2009, p. 34).

“Si bien, se puede estudiar y transmitir de una persona a otra, hay gente que dice que los ícaros son transmitidos por seres invisibles, dueños de los cantos. Ellos entregan estos cantos a quienes consideran que están en condición de recibirlos, es decir, cuando han alcanzado un nivel de desarrollo personal en el campo shamanico”. D. Lacaze (comunicación personal, 7 de noviembre, 2017).

El canto ritual o curativo, no es una letra, un tono, un ritmo, que se aprende como una lección, con técnicas o instrucción formal. El aprendiz de curandero lo aprehende, lo recibe; el shamán le pasa sus ícaros, los que son de su propiedad, de su experiencia y por ende, de su sabiduría. No cualquiera persona puede dominar los ícaros, los puede cantar, pero serían solo música, no un vehículo de transmisión para dañar o curar (Sever, 2012, p. 19).

El ícaro tiene palabras simples, aluden a ciertas plantas, animales, fenómenos ambientales locales, nombres de dioses que poseen poder o simbolismo. Uno de los grandes nombrados es la madrecita ayahuasca, como gran curandera y que a veces se asimila a la virgen María, ya que actualmente, muchos ícaros contienen sincretismos cristianos y alusiones bíblicas. Muchos de ellos son escritos en español, kichwa y shipibo.

No existe una respuesta concisa, desde una perspectiva occidental, o un estudio formal que clarifique si el ícaro es solamente una herramienta, a través

de la cual el curandero transmite su energía al cuerpo de los demás participantes, o si es el mensaje en sí (el sonido y las palabras del ícaro), lo que cura. Evidentemente es muy complejo entender el papel del ícaro desde el racionalismo.

Dice Mabit (2009, p. 34): “Ninguna explicación racionalista nos da la verdad, pues el hecho trasciende lo racional y como tal, solo puede ser validado por el testimonio y la experiencia personal del sujeto”.

Durante los rituales de curación donde se usan las bebidas vegetales, los curanderos dirigen y regulan la energía individual y colectiva y cuidan de la unidad del grupo. El ícaro ayuda a metabolizar visiones, sacar a la vista elementos subjetivos de varios niveles y guiar en la autoexploración cuando el participante está en estados de conciencia modificados. Al mismo tiempo, mantiene un vínculo con la realidad presente. Es decir, que los ícaros también son el vínculo con la realidad concreta; los ícaros ayudan al participante a reconectarse con el presente y lo terrenal. Aunque no hay una secuencia precisa de estos ícaros, el shamán sabe o intuye qué usar y cuándo. La fuerza de un curandero es mostrada por sus ícaros, percibidos en el nivel físico por cada miembro del grupo (Mabit, 2009, p. 35).

## **2 Capítulo 2: Análisis técnico musical de cinco ícaros amazónicos**

### **2.1 Consideraciones acerca del método utilizado en las transcripciones**

Las transcripciones realizadas en el presente trabajo se han adaptado utilizando elementos del sistema de notación musical occidental, tales como la métrica, definición de tonalidad, definición de escalas, delimitación de compases, figuras y alteraciones. Estos elementos no son propios de los cantos ícaros que se han desarrollado autónomamente, fuera del sistema musical occidental y por medio de tradición oral. Sin embargo, estos elementos han sido utilizados para facilitar la explicación y la comprensión del proceso de análisis. Los ícaros no se encuentran temperados a la frecuencia de normal uso en la cultura occidental.

Como cultura occidentalizada, habituada ya a la ordenación convencional de los sonidos en la escala temperada, que considera a ésta, como la verdad única e inmutable, tenderá a asimilar cualquier otro sonido, fuera de dicho entorno, mediante un proceso de traducción o corrección mental, al sonido temperado más próximo (Asuar, 1957, p. 71).

De la anterior cita, se infiere que las transcripciones han sido realizadas gracias a una aproximación del oído. Cabe recalcar que los ícaros aquí transcritos, son cantos que se han transferido de un shamán a otro mediante la tradición oral. Así también, se han transcrito ícaros contemporáneos al presente estudio, es decir, que se han compuesto en los últimos años. Se han elegido los ícaros que se han considerado representativos de las distintas regiones en donde se usan estos cantos, pero existen varias versiones y distintas interpretaciones de los mismos. En este trabajo, se transcriben únicamente, las versiones realizadas por los curanderos Jaime Torres y Jacques Mabit, del Centro Takiwasi.

### **2.2 Análisis de las transcripciones**

Los audios de referencia para las transcripciones que se encuentran en el análisis pueden ser encontrados en el CD que incluye este trabajo de titulación y en el siguiente enlace:

[https://drive.google.com/open?id=1ZuEkvG0C0yR8N577stX3ASTSsi\\_1b5Yo](https://drive.google.com/open?id=1ZuEkvG0C0yR8N577stX3ASTSsi_1b5Yo)

### 2.2.1 Transcripción 1

**Título:**

*Vuela vuela Suy Suy*

**Compositor:**

Aquilino Chujamanda (shamán shipibo)

**Intérprete:**

Jacques Mabit (Centro Takiwasi)

**Fuente:**

Disco *Íkaros Takiwasi*, Jacques Mabit

**Género:**

*Ícaro*

**Letra:**

Al contener gran cantidad de letra y en pro de mantener el orden del formato de transcripción aquí presentado, los textos de los ícaros se han incluido en los anexos, en continuidad de la partitura correspondiente.

**Instrumentación:**

Voz masculina acompañada del atado de hojas de Shurupanga (*Aloysia citriodora*)

**Tempo:**

La negra equivale a 133 *bpm* (*beats per minute*) aproximadamente.

**Métrica aproximada:**

El tema se ha transcrito en una métrica de 4/4. A excepción de la vuelta número 5 de la melodía, que al tener una nota más, equivalente a una negra, los compases 1 y 2 se han transcrito en 5/4 (compases 9 y 10), en 4/4 (compás 11), 5/4 (compases 12, 13, 14, 15) y en 4/4 (compás 16, como final de la frase completa).

**Estructura:**

El tema tiene una frase con dos motivos. El primero, de tres compases, funciona a modo de pregunta. El segundo de cinco compases, funciona a modo de respuesta del primero. Esta frase melódica se repite durante cinco veces.

**Motivos melódicos/rítmicos:**

Las notas utilizadas pertenecen a la escala de La menor. Se presenta un uso

frecuente de las notas Mi, Sol, La y Do así como se puede observar en los primeros cuatro compases. El motivo principal es presentado en los tres primeros compases del tema.



Figura 1. Primero motivo de Vuela vuela suy suy. Min 00:06 al 00:10.

El segundo motivo funciona a modo de respuesta del primero y tiene dos compases más. La respuesta o la segunda parte de la frase melódica se presenta en los compases 4, 5, 6, 7 y 8.

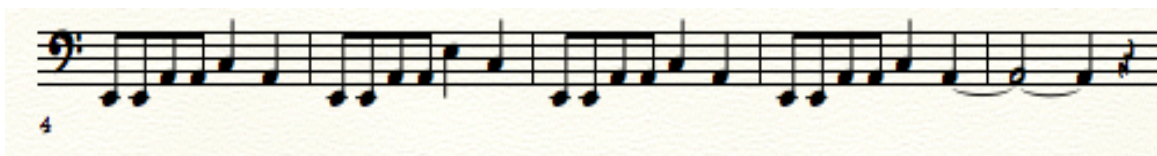


Figura 2. Segundo motivo de vuela vuela suy suy. Min 00:11 al 00:20.

En el resto del tema se presentan repeticiones de los motivos 1 y 2 con ligeras variaciones. Por ejemplo, en el compás 9 se aumenta una nota equivalente a una negra, convirtiendo así la métrica a 5/4.

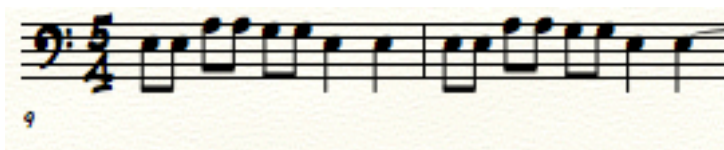


Figura 3. Tercer motivo de Vuela vuela suy suy. Min 01:03 al 01:09.

#### **Acompañamiento rítmico:**

La Shurupanga (atado de hojas de yerbaluisa), acompaña desde el compás 4 y se mantiene durante todo el tema haciendo corcheas.





Figura 4. Compases de muestra de *shurupanga* haciendo la figura rítmica correspondiente.

**Observaciones:**

La frase melódica en su totalidad tiene pocos compases. La mayoría de las vueltas están en binario pero se observa que en la vuelta número cinco se agrega una nota equivalente a la negra en cada compás, que se vuelven de 5/4. La escala menor, la combinación de métricas, la utilización de corcheas, la propuesta de usar el primer motivo en notas agudas y el segundo motivo en notas graves y la repetición reiterada de la frase completa, son características del ícaro.

### 2.2.2 Transcripción 2

**Título:**

*Tribu tribu*

**Compositor:**

Solón Tello

**Intérprete:**

Jaime Torres (Centro Takiwasi)

**Fuente:**

Disco *Takiwasi Íkaro*,s Jaime Torres

**Género:**

*Ícaro*

**Letra:**

Al contener gran cantidad de letra y en pro de mantener el orden del formato de transcripción aquí presentado, los textos de los ícaros se han incluido en los anexos, en continuidad de la partitura correspondiente.

**Instrumentación:**

Voz masculina acompañada del atado de hojas de Shurupanga (Aloysia

citriodora)

**Tempo:**

La negra equivale a 100 *bpm* (*beats per minute*) aproximadamente. El tempo cambia a lo largo del canto, se hace ligeramente más rápido.

**Métrica aproximada:** Desde el inicio del canto se puede identificar una combinación de métricas. La primera frase del tema se ha transcrito el primer compás en 5/4 y los compases 2 y 3 en 4/4. El segundo motivo inicia en el compás 4 y contiene dos compases transcritos en 4/4. El tercer motivo está dividido en 4/4 y 5/4 (compases 6 y 7); se repite la frase casi igual (compases 8 y 9) y por último, los compases 10 y 11 se han transcrito en 5/4 a modo de final de toda la frase melódica.

**Estructura:**

El tema contiene tres motivos. La preposición que contiene tres compases y se repite una vez. El segundo motivo que es una respuesta al primero y contiene dos compases. Y el tercer motivo que se desarrolla a modo de final de toda la frase melódica. Esta frase se repite durante catorce veces.

**Motivos melódicos/rítmicos:**

La frase melódica se repite durante 14 veces. Las notas utilizadas pertenecen a la escala de C sostenido menor. Se presenta un uso frecuente de las notas Do sostenido, Re sostenido, Mi, Fa sostenido, Sol sostenido, La, Si. La frase melódica está compuesta por tres motivos que se dividen de la siguiente manera: el motivo del principio tiene tres compases, el primero en 5/4 y el segundo y tercero en 4/4. En el primer motivo ya se puede observar la escala de Do sostenido menor.

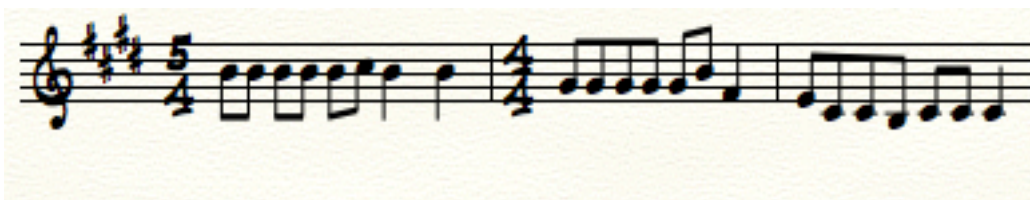


Figura 5. Primer motivo de Tribu tribu. Min 00:19 al 00:27.

El segundo motivo que inicia en el compás 4, contiene dos compases y hace énfasis en las notas Mi, Sol sostenido y Si.

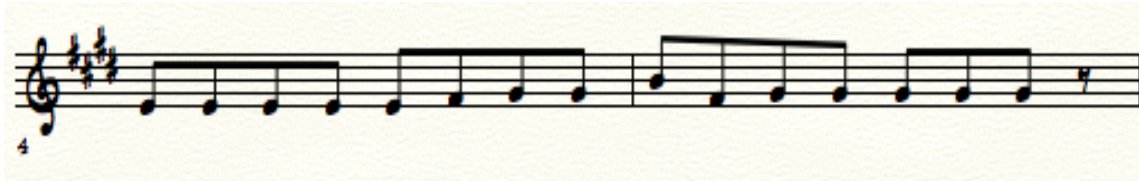


Figura 6. Segundo motivo de Tribu tribu. Min 00:28 al 00:32.

El tercer motivo que inicia en el compás 7, funcionan a modo de final de toda la frase melódica.

Figura 7. Tercer motivo de Tribu tribu. Min 00:33 al 00:44.

#### Acompañamiento rítmico:

La Shurupanga (atado de hojas de yerbaluisa), acompaña desde el compás 1 y se mantiene durante todo el tema haciendo corcheas.

SHURUPANGA (HOJAS DE YERBALUISA) ACOMPAÑAN DESDE EL COMPAS 1, CONSTANTEMENTE EN CORCHEAS.

Figura 8. Compases de muestra de *shurupanga* haciendo la figura rítmica correspondiente.

#### Observaciones:

La combinación de métricas en la misma frase, la única escala menor utilizada, la utilización de corcheas, la propuesta de usar el primer motivo en notas agudas y segundo y tercer motivo en notas graves y la repetición reiterada de la frase completa, son características del ícaro.

### 2.2.3 Transcripción 3

**Título:**

*Íkaro para llamar la mareación*

**Compositor:**

Solón Tello

**Intérprete:**

Jaime Torres (Centro Takiwasi)

**Fuente:**

Disco *Takiwasi Íkaros*, Jaime Torres

**Género:**

*Ícaro*

**Letra:**

Al contener gran cantidad de letra y en pro de mantener el orden del formato de transcripción aquí presentado, los textos de los ícaros se han incluido en los anexos, en continuidad de la partitura correspondiente.

**Instrumentación:**

Voz masculina acompañada del atado de hojas de Shurupanga (*Aloysia citriodora*). El cantante también utiliza el recurso del silbido, haciendo la misma melodía que con la voz.

**Tempo:**

La negra equivale a 100 *bpm* (*beats per minute*) aproximadamente.

**Métrica aproximada:** Desde el inicio del canto se puede identificar un ritmo binario. El tema se ha transcrito en una métrica de 4/4.

**Estructura:**

El tema tiene una frase con tres motivos. El primero tiene dos compases y funciona a modo de pregunta. El segundo tiene tres compases y funciona a modo de respuesta del primero. . El tercer motivo es de cuatro compases y funciona únicamente a modo de final de toda la frase. La frase melódica se repite por treinta y dos veces.

**Motivos melódicos/rítmicos:**

Las notas utilizadas pertenecen a la escala mayor. La melodía se repite durante 32 veces y en algunos compases de inicio, la melodía sube medio tono o un tono. La melodía inicia en la tonalidad en Fa sostenido mayor y termina en la escala de La mayor.

Detalle de variación tonal:

Introducción con silbido en Fa sostenido. El canto inicia en la segunda vuelta, es decir, en el compás 10. Compases (iniciando en la segunda vuelta, desde que inicia la voz acompañada de la shurupana): 1-2-3 Mi. 4-5-6 Fa. 7-8-9 oscila entre Fa y Fa sostenido. 10-11-12 Fa sostenido. 13 Fa sostenido (sube ligeramente la afinación a Sol). 14-15-16-17-18 Sol. 19 oscila entre Sol y La bemol. 20-21-22-23-24-25-26-27-28 La bemol. 29-30-31-32 La.



Figura 9. Frase melódica completa de Ícaro para llamar la mareación. Min 00:22 al 00:44.

#### Acompañamiento rítmico:

La Shurupanga (atado de hojas de yerbaluisa), acompaña desde el compás 1 y se mantiene durante todo el tema haciendo corcheas.



Figura 10. Compases de muestra de *shurupanga* haciendo la figura rítmica correspondiente.

#### Observaciones:

La única escala mayor utilizada, el uso de corcheas, la utilización del tercer motivo a modo de final o cola de toda la frase y la repetición reiterada de la frase completa, son características del ícaro.

#### 2.2.4 Transcripción 4

**Título:**

*La luna*

**Compositor:**

Solón Tello

**Intérprete:**

Jacques Mabit (Centro Takiwasi)

**Fuente:**

Disco *Íkaros*, Jacques Mabit (CD #2)

**Género:**

*Ícaro*

**Letra:**

Al contener gran cantidad de letra y en pro de mantener el orden del formato de transcripción aquí presentado, los textos de los ícaros se han incluido en los anexos, en continuidad de la partitura correspondiente.

**Instrumentación:**

Voz masculina

**Tempo:**

La negra equivale a 83 *bpm* (*beats per minute*) aproximadamente.

**Métrica aproximada:** Desde el inicio del canto se puede identificar una métrica de 3/4.

**Estructura:**

El tema se compone de tres motivos. El primer motivo contiene cuatro compases y se repite una vez. El segundo motivo tiene cuatro compases y funciona a modo de respuesta del primero. El tercer motivo es de dos compases y funciona únicamente a modo de final de toda la frase. La frase melódica se repite por cuatro veces.

**Motivos melódicos/rítmicos:**

Las notas utilizadas pertenecen a la escala de La menor. Se presenta un uso frecuente de las notas de la escala de La menor a excepción de la nota Fa, como se puede observar en los primeros cuatro compases. El motivo principal es presentado en los cuatro primeros compases del tema.



Figura 11. Primer motivo de La luna. Min 00:01 al 00:11.

El segundo motivo funciona a modo de respuesta del primer motivo y empieza en el compás 5 hasta el 8, a modo de respuesta del primer motivo.



Figura 12. Segundo motivo de La luna. Min 00:21 al 00:29.

Por último, hay un tercer motivo que deriva el segundo y que se extiende durante los compases 9, 10, 11 y 12, a modo de final de toda la frase melódica.

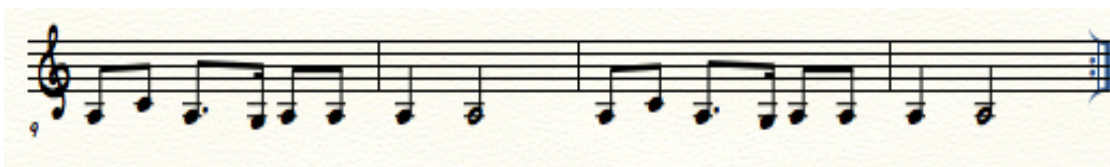


Figura 13. Tercer motivo de La luna.

#### **Acompañamiento rítmico:**

Sin acompañamiento

#### **Observaciones:**

La frase melódica en su totalidad tiene pocos compases. La única escala menor utilizada, el uso de corcheas, la utilización del tercer motivo a modo de final o cola de toda la frase y la repetición reiterada de la frase completa, son características del ícaro

### **2.2.5 Transcripción 5**

#### **Título:**

*Pajarito cantor*

#### **Compositor:**

Jacques Mabit (Centro Takiwasi)

**Intérprete:**

Jacques Mabit (Centro Takiwasi)

**Fuente:**

Disco *Íkaros*, Jacques Mabit (CD #2)

**Género:**

*Ícaro*

**Letra:**

Al contener gran cantidad de letra y en pro de mantener el orden del formato de transcripción aquí presentado, los textos de los ícaros se han incluido en los anexos, en continuidad de la partitura correspondiente.

**Instrumentación:**

Voz masculina acompañada del atado de hojas de Shurupanga (*Aloysia citriodora*).

**Tempo:**

La negra equivale a 164 *bpm* (*beats per minute*) aproximadamente.

**Métrica aproximada:**

Desde el inicio del canto se puede identificar frases melódicas compuestas en combinación de dos métricas. El tema se ha transcrito en una métrica de 4/4 (compases 1, 2, 3, 4, 6, 8). 5/4 (compases 5 y 7).

**Estructura:**

El tema se compone de una frase con tres motivos. El primer motivo tiene cuatro compases y se repite una vez. El segundo motivo tiene dos compases y se repite tres veces. El tercer motivo es de dos compases y funciona únicamente a modo de final de toda la frase. La frase melódica se repite por dieciséis veces.

**Motivos melódicos/rítmicos:**

Todo el canto se realiza con las notas de la escala de Mi bemol menor. El motivo principal es presentado en 4/4 en el inicio del canto en los compases 1, 2, 3, y 4, como se muestra en el siguiente gráfico:





Figura 14. Primer motivo de Pajarito cantor. Min 00:01 al 00:07.

El segundo motivo, en los compases 5 y 6, funciona a modo de respuesta del primero y cambia a 5/4 en el primer compás y vuelve a 4/4 en el segundo compás.



Figura 15. Segundo motivo de Pajarito cantor. Min 00:13 al 00:16.

Por último, hay un tercer motivo que deriva el segundo y que se extiende durante los compases 7 y 8, a modo de final de toda la frase.



Figura 16. Tercer motivo de Pajarito cantor. Min 00:24 al 00:27.

### Acompañamiento rítmico:

Shurupanga (atado de hojas de yerbaluisa) acompaña desde el compás 1, constantemente, haciendo semicorcheas. En momentos, algunas notas de las semicorcheas que toca la shurupanga dejan de sonar o este instrumento baja la velocidad del tempo en relación a la voz, durante un compás, pero retoma en el siguiente compás.



Figura 17. Compases de muestra de *shurupanga* haciendo la figura rítmica correspondiente.

**Observaciones:**

La combinación de métricas en la misma frase, la única escala menor utilizada, la utilización de corcheas, la propuesta de usar el primer motivo en notas agudas y segundo y tercer motivo en notas más graves y la repetición reiterada de la frase completa, son características del ícaro.

**2.3. Análisis comparativo musical**

En las transcripciones analizadas se pudieron encontrar características estilísticas que definen y relacionan a los distintos ícaros entre sí. Aún así, hay que puntualizar que los ícaros analizados provienen de la región norte de la amazonía peruana, específicamente del Centro Takiwasi, en el cual los curanderos tienen un bagaje cultural particular, de la zona y de las influencias shipibo y mestizo peruanas. Ciertamente que si se analizan ícaros de otro sector de la región en donde se da la manifestación del ícaro en el ritual de ayahuasca, las melodías tendrían otras connotaciones musicales, con influencias del pueblo nativo y manifestaciones culturales del entorno involucrado.

Así mismo, como se explica en los capítulos anteriores, el ícaro no es un canto de un pueblo indígena en específico, ni tampoco es un canto perteneciente a algún género de música tradicional latinoamericana. El ícaro es un canto netamente de la tradición de curanderismo que existen en toda la región antes mencionada y, su funcionalidad es la de acompañar un ritual, así como su creación e interpretación cambia de acuerdo a cada curandero. Es así que, se comprueba que son clasificables únicamente dentro de la función en el medio geográfico, social, espiritual y medicinal que cumplen.

Como elemento común en todas, se pudo encontrar que la melodía está compuesta por pocas notas, generalmente, de una sola escala menor o mayor, presentada mayormente en figuración de negras y corcheas. Melódicamente, se pudo notar que casi siempre, el motivo que funciona a modo de pregunta contiene notas más agudas que el motivo que funciona a modo de respuesta, con notas más graves. Además, en algunas de las transcripciones se pudo observar que hay dos o más métricas en la misma frase melódica. Así también,

se encontró que la melodía, como a modo de mantra, se repite varias veces. Por último, un fuerte factor de enlace entre los ícaros es la estructura de la canción. Es decir que, estructuralmente, casi todos los temas tienen el siguiente orden: motivo principal (parte 1), motivo secundario, a modo de respuesta del primer motivo (parte 2), motivo del final, que corresponde al desenlace de toda la frase melódica (parte 3).

A pesar de que no se puede sintetizar características que definan al ícaro como un género, por su singularidad que existe en cada ícaro de cada curandero en las distintas regiones, se pudieron encontrar elementos estilísticos particulares de cada pieza analizada del Centro Takiwasi, que se encuentran resumidas en la siguiente tabla:

Tabla 1. Tabla de análisis comparativo musical.

	Título	Género	Instrumentación	Ritmo y métrica aproximada	Tono aproximado	Figuración	Estructura	Observaciones
1	Suy Suy	Ícaro	Voz Masculina. Atado de hojas de Shurupanga	Binario y métricas compuestas (4/4 y 5/4)	Escala de La menor. Uso frecuente de las notas Mi, Sol, La y Do	Se observa únicamente el uso de negras y corcheas.	AB	La frase melódica de pocos compases. Escala menor. Combinación de métricas. Utilización de corcheas. Primer motivo en notas agudas y segundo motivo en notas graves. Repetición reiterada de la frase. Son características del ícaro.
2	Tribu Tribu	Ícaro	Voz Masculina. Atado de hojas de Shurupanga	Binario y métrica compuesta (4/4, 5/4)	Escala de C sostenido menor. uso frecuente de las notas Do#, Re#, Mi, Fa#, Sol#, La, Si.	Se observa únicamente el uso de negras y corcheas.	AABC	Combinación de métricas, escala menor, uso de corcheas, el primer motivo en notas agudas y el segundo y tercer motivo en notas graves,

								repetición reiterada de la frase. Son características del ícaro.
3	Ícaro para llamar la atención	Ícaro	Voz Masculina. Atado de hojas de Shurupanga. Silbido	Binario (4/4)	Escala de La mayor. la melodía sube medio tono o un tono cada en cada vuelta de la frase	Se observa únicamente el uso de negras y corcheas.	AABC	Escala mayor, uso de corcheas, utilización del tercer motivo a modo de final de la frase y repetición reiterada. Son características del ícaro
4	La luna	Ícaro	Voz Masculina	Binario (4/4)	Escala de La menor. Se presenta un uso frecuente de las notas de la escala de La menor a excepción de la nota Fa	Se observa únicamente el uso de negras y corcheas.	AABC	Pocos compases, escala menor, uso de corcheas, utilización del tercer motivo a modo de final de la frase y repetición reiterada de la frase. Son características del ícaro
5	Pajarito cantor	Ícaro	Voz Masculina. Atado de hojas de Shurupanga	Binario y métrica compuesta (4/4, 5/4)	Todo el canto se realiza con las notas de la escala de Mi bemol menor		ABC	Combinación de métricas, escala menor, uso de corcheas, primer motivo notas agudas y segundo y tercer motivo notas más graves, repetición reiterada de la frase, son características del ícaro

*Nota:* se sintetizan los elementos encontrados en las transcripciones que se encuentran especificadas por número y título según el análisis previo.

### 2.3. Análisis comparativo lírico

De las transcripciones líricas realizadas en el presente estudio, se puede concluir que, no existe una lírica, discurso, forma de escritura o poesía, a la cual las letras de estos cantos se rijan. Incluso, de algunos de los ícaros elegidos, se puede observar que fueron escritos en dos o más idiomas, pertenecientes a los pueblos que habitan la zona norte de la amazonía peruana

y el sur de la amazonía ecuatoriana. Es decir, que los ícaros estudiados contienen palabras en los idiomas: castellano, quichua, shipibo, konibo y Shuar.

A pesar de que los ícaros no tengan una relación lírica o poética entre sí, la esencia y funcionalidad de las letras es la misma: una petición o rezo a los espíritus del bosque y, en esencia, del universo, que busca influenciar en distintos aspectos de la vida. “Los ícaros se usan para influir en muchas situaciones y dimensiones de orden social, político, ambiental, del clima, etc. Son formas de expresión para comunicarse con seres espirituales de la naturaleza” D. Lacaze (comunicación personal, 7 de noviembre, 2017).

Cada ícaro cumple una función en el ritual y se lo canta en un momento específico dentro del mismo. Hay ícaros para el inicio de la ceremonia, para el desarrollo y para el final. Así mismo, hay ícaros para subir la intensidad de la ceremonia, otros más calmos para bajar la intensidad y otros que remiten a los participantes distintos sentimientos y que funcionan para expresar los mismos a través del llanto o la risa.

El análisis que se hace a continuación contiene la funcionalidad, el momento del ritual al cual corresponde y la traducción y explicación de algunas palabras significativas de los ícaros transcritos. El resumen del análisis lo podemos encontrar en la siguiente tabla:

Tabla 2. Tabla de análisis comparativo lírico.

	Título	Funcionalidad	Momento del ritual al cual corresponde	Traducción y explicación de palabras significativas	Observaciones	Resumen funcional
1	Suy Suy	Ícaro que nombra a varias aves de la selva. Es un canto que invoca a los espíritus de estas aves para que se	El canto corresponde al momento inicial de la ceremonia. Más o menos		Al ser un ícaro que invoca a los pájaros, podría interpretars	Ícaro para pedir determinación y liberación

		hagan presentes en la sesión y ayuden a los participantes a “emprender el vuelo”. Es un canto que funciona a manera de activador de los efectos de la ayahuasca en los participantes	después de media hora de que los participantes hayan ingerido la ayahuasca		e como un canto que llama al espíritu de liberación, determinación, audacia; un canto para elevarse.	
2	Tribu Tribu	Ícaro que nombra a los espíritus de varias culturas de la amazonía peruana y ecuatoriana. Nombra a cada una de ellas en combinación con la definición de “tribu” a manera de posicionamiento y reconocimiento de cada pueblo. El canto invoca a las tribus para que se hagan presentes en la ceremonia; para obtener la fuerza y la sabiduría de cada pueblo en el momento del ritual	El canto corresponde a la parte más álgida de la ceremonia; a la parte de mayor intensidad, más o menos después de una hora de que los participantes hayan ingerido la ayahuasca		Este es un canto que al invocar a los distintos pueblos. Podría ser un pedido de fuerza y sabiduría para los participantes pero también para la vida en general; para que un tercero, o en el mundo en sí, se llene de esta fuerza y sabiduría	Ícaro para pedir fuerza y sabiduría
3	Ícaro para llamar la marea ción	Ícaro que nombra a las distintas plantas curativas, tales como el tabaco, la ayahuasca, la chacruna, etc.	El canto corresponde a un momento de transición antes de entrar a la parte más álgida, de		El canto pide a cada una de estas plantas que cure el cuerpo y el	Ícaro para pedir salud

		Funciona a modo de climax en donde lo participantes podrían sentir conflicto	mayor intensidad de la ceremonia. Más o menos después de cuarenta minutos de que los participantes hayan ingerido la ayahuasca		alma de los participantes. Es común en los ícaros que se halague a las plantas maestras	
4	La luna	Ícaro que nombra a la luna y a la virgen. Funciona para alivianar la intensidad de la ceremonia y para que los participantes puedan sentir que la sesión está terminando	El canto corresponde a un momento calmo, al final de la ceremonia. Más o menos tres horas después de que los participantes hayan ingerido la ayahuasca		El canto podría interpretarse como un llamamiento o para que la luna y la virgen acompañen en la sesión y cuiden a los participantes.	Ícaro para pedir protección
5	Pajarito o cantor	Ícaro que nombra a las distintas plantas curativas, tales como el tabaco, la ayahuasca, la chacruna, etc. Funciona a modo de climax en donde lo participantes podrían sentir conflicto	El canto corresponde al momento más álgido, de mayor intensidad de la ceremonia. Más o menos después de una hora de que los participantes hayan ingerido la ayahuasca		El canto pide a cada una de estas plantas que cure el cuerpo y el alma de los participantes. Es común en los ícaros que se halague a las plantas maestras	Ícaro para pedir salud

### 3. Capítulo 3: Composición de cuatro temas basados en los ícaros analizados

Es importante recalcar que las composiciones que se han realizado en el presente trabajo, son netamente creaciones musicales inspiradas en el lenguaje lírico y musical de los ícaros, mas no buscan contener la funcionalidad misma del ícaro. Es decir, que son canciones inspiradas en los ritmos, melodías y letras de los ícaros, pero sin el poder curativo ni con un bagaje espiritual y cultural relacionado con los rituales de curación, realizados por los curanderos amazónicos.

#### 2.3 La digitalización en la nueva fusión latinoamericana

A principios del siglo veintiuno, inicia en Latinoamérica un movimiento de músicos experimentadores que buscan sus recursos artísticos en las distintas músicas tradicionales y en la fusión de dichas músicas con otros géneros como electrónica, *hip hop*, *dance hall*, *rock*, *pop*.

El productor inglés Richard Blair, transforma el *dance music* en una particular fusión con músicas tradicionales colombianas, inspirando a toda la nueva generación de científicos del *beat* e iniciando la nueva ola de la música electro-acústica en Sudamérica. Trabaja junto a Totó la Momposina, Carlos Vives y Aterciopelados. Posteriormente y a partir del trabajo de Sidestepper (Richard Blair junto a Iván Benavides consolidan este proyecto en el cual se explayan con los sonidos autóctonos y los sonidos electrónicos) surgen proyectos como Bomba Estéreo, quienes mezclan cumbia con electrónica. Choc Quib Town, artistas del Chocó colombiano, quienes fusionan música del pacífico con *hip hop* y *dance hall* (Vera, 2015, p. 1).

En Perú se dan manifestaciones parecidas a lo que pasa en Colombia, Ricky Gonzáles crea música electrónica a partir del festejo, el panalivio y el landó, géneros tradicionales de la costa y de la sierra peruana. Entre el 2003 y el 2010 surgen proyectos como Novalima y Dengue Dengue Dengue, estos últimos, pioneros de la electrónica fusionada con la cumbia psicodélica de la Amazonía peruana (Cliff, 2014, p. 1).

Ecuador inicia este proceso al mismo tiempo que sus países vecinos. En los años noventa, La Grupa fusiona géneros tradicionales ecuatorianos como el



san juanito, el albazo, el yaraví, la bomba, la marimba y el bambuco con rock pop. La banda de rock Curare, fusiona música andina con *metal, rock y hard core*.

La reutilización de las características de las músicas tradicionales ecuatorianas fusionadas netamente con elementos electrónicos, se da de una manera más prolija a partir del 2010, cuando un nuevo movimiento de productores y músicos empiezan a innovar con la tradición. Nicola Cruz, Evha, Andes Music Machine, Mateo Kingman, Quixosis y Lascivo Bohemia conforman la nueva ola de música ecuatoriana dedicada a investigar los géneros tradicionales y a llevarlos a nuevos campos sonoros, principalmente con la música electrónica, el *hip hop* y el *pop* (Vera, 2015, P. 5).

Nicola Cruz traza ondas sonoras balanceadas entre la raíz tradicional y lo contemporáneo: una fusión que tiene como resultado un equilibrio entre lo orgánico de los instrumentos tradicionales y lo electrónico de los instrumentos digitales (Betoques, 2015, p. 3)

“Siempre tendrás estos dos lados: uno es la influencia occidental que nunca nos deja de acechar, digamos y, el otro es el lado más de raíz. Si se aprovechan todas las ventajas del mundo contemporáneo, creo que puede brindar resultados interesantes al fusionar la raíz y el futuro” (Betoques, 2015, P. 6).

Las herramientas que se utilizan para fusionar música electrónica con músicas tradicionales son, por un lado, grabaciones de instrumentos tradicionales: tambores, flautas, cuerdas. También se pueden trabajar las voces de manera que tímbricamente e interválicamente se sientan los distintos géneros tradicionales. Por último, se usa la herramienta de *sampling*, que consiste en cortar una parte de una grabación de audio o de cinta para luego transformarla en MIDI y reutilizarla en un nuevo contexto musical. Normalmente se utiliza grabaciones antiguas para dar un color de “viejo” a las producciones.

En el espectro de lo electrónico, se usan *beats* que provienen de cajas de ritmos e instrumentos virtuales. Se utilizan sintetizadores, análogos y digitales y por último, se trabaja con el procesamiento de voces para llevarlas hacia nuevas sonoridades, más digitalizadas.

## 2.4 Composiciones

### 2.4.1 Composición 1: Pájaro lunar

#### Melodía:

El primer tema está inspirado en el lenguaje de los ícaros transcritos *Vuela vuela suy suy* y *La luna*. La primera frase melódica de la composición (parte A) tiene las mismas figuras rítmicas y el mismo movimiento melódico que la primera frase de *Vuela vuela suy suy*.

A

Musical notation for Part A, showing a melody in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lyrics are: VUE LA HUI RA CHU RO NO DE TEN GAS CA YA RI POR LA NO TEN TE RA LE GI TI MO CA YA RI VUE LA PIN TU RE.

La segunda parte de la composición (parte B) tiene el mismo movimiento melódico que el de *La luna*. A pesar de que los intervallos no son exactamente los mismos, el hecho de que el movimiento interválico sea similar, permite que el tema, aun cuando es una nueva creación, tenga una característica melódica parecida a los ícaros.

B

Musical notation for Part B, showing two staves of melody in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lyrics are: PA JA RI TO DE LA LUN NA A LUM BRAN DOA TO DOEL MUN DO. The first staff is numbered 5 and the second staff is numbered 9.

#### Ritmo y métrica:

Así también, se utiliza el recurso característico de los ícaros de manejar combinaciones de métricas. En este caso, en la parte B del tema se utiliza la combinación de 4/4 y 3/4.

#### Estructura:

ABCA

#### Lírica:

A nivel lírico, se usa el recurso de la respuesta reiterativa a manera de mantra como en los ícaros. Así también, el tema habla sobre un llamado a las plantas medicinales para que curen a los participantes, como sucede en el caso del tema transcrito *Pajarito cantor*: el canto pide a cada una de estas plantas que cure el cuerpo y el alma de los participantes. Es común en los ícaros que se halague a las plantas maestras

**Temática relacionada con el lenguaje de los ícaros:**

Canto para pedir salud (similar a Pajarito cantor)

**Letra:**

Vuela huirachuro no detengas cayarí

Por la noche entera legitima cayarí

Bella pinturera medicuimi cayarí

Pinta chacrunita de colores cayarí

Surca canoita no detengas cayarí

Surca río arriba no detengas cayarí

Por el rio se va dolores cayarí

Yahuarpanga limpia cayarí

Mi espíritu volando hacia el sol de la mañana dame paz

Mi cuerpo brillando hacia el sol de la mañana dame paz

Vuela huirachuro no detengas cayarí

Por la noche entera legitima cayarí

Surca canoita no detengas cayarí

Surca río arriba no detengas cayarí

Por el rio se va dolores cayarí

Yahuarpanga limpia cayarí

Mi espíritu volando hacia el sol de la mañana dame paz

Mi cuerpo brillando hacia el sol de la mañana dame paz

## 2.4.2 Composición 2: Serpiente cósmica

### Melodía:

El segundo tema está inspirado en el lenguaje de ícaro transcrito *Íkaro para llamar la mareación*. La primera frase melódica de la composición (parte A) tiene las mismas figuras rítmicas y el mismo movimiento melódico de *Íkaro para llamar la mareación*. A pesar de que los intervalos no son exactamente los mismos, el hecho de que el movimiento interválico sea similar, permite que el tema, aún cuando es una nueva creación, tenga una característica melódica parecida a los ícaros.

A

HOY MIES PI RI TU LLE GAUN POR TAL MI CUER PO DE JA DE RES PI RAR

UN SIN NU ME RO DE FLO RES CE LE BRAN LA DI CHA DEX PAN DIR SEEN EL ES PA CIO SI DE

9 RAL TO CODA PUENTE RAI RA RAI RA RA RA RA RA RA X4 D.C. AL CODA

### Ritmo y métrica:

Así también, se utiliza el recurso característico de los ícaros de manejar combinaciones de métricas. En este caso, en la parte B del tema se utiliza la combinación de 5/4, 6/4 y 3/4.

B

12 TU KU NAN TA VO LA REN GUE LE GI TI MAS ES TRE LLI TAS HA CIAEL COS MOS DES CO NO CI DO HA CIAEL CIE LO CO RO NI TA

16 PLA NE TA RIO ME DI CUY MI ES TRE LLI TA I KU NAN TA LA MA TE RIAES EL ES PI RI TU LE GI TI MO GEU RRE RUY MI

20 RAI RA RA RAI RA RAI RA RA RAI RAI

### Estructura:

AABCB

Las secciones A y B contienen la estructura melódica característica del ícaro: una pregunta, una respuesta y una tercera parte que funciona a modo de final de la frase completa. La propuesta en Serpiente cósmica es que en vez de que esa forma sea la estructura de todo el tema, sea la estructura por cada sección.

**Lírica:**

A nivel lírico, en la parte A contiene un lenguaje que hace referencia a los temas tratados en el mundo del curanderismo, más la forma de la lírica no es igual a la forma de escritura de los ícaros. En cambio, en la parte B, se usa el recurso de la frase reiterativa a manera de mantra como en los ícaros, utilizando palabras que se repiten varias veces e invocando a los espíritus de la naturaleza.

**Temática relacionada con el lenguaje de los ícaros:**

Canto para pedir protección (similar a Vuela vuela suy suy)

**Letra:**

Hoy mi espíritu llega a un portal, mi cuerpo deja de respirar

Un sinnúmero de flores, celebran la dicha de expandirse en el espacio sideral,  
rai ra rai rai ra ra rai rai.

Hoy mi espíritu llega a un portal, lo inexplicable está afuera

Serpientes del cielo esperan, para vestirme de escamas y viajar por el espacio sideral

Tukumanta volarengue, legítimas estrellitas

Hacia el cosmos desconocido, hacia el cielo coronita

Planetario medicuimi, estrellita ikunanta,

La materia es el espíritu, legítimo guerreruimi

Hoy nada de lo que fuimos se repetirá

Úteros como paredes como atmósferas

Deja tu nombre y tu cuerpo aquí en la tierra

Seré serpiente por toda la eternidad

**2.4.3 Composición 3: Si la vida**

**Melodía:**

La primera frase melódica de la composición 3 (parte A), contiene una característica de los ícaros, la cual consiste en repetir una frase de respuesta varias veces. En este caso “salta y vuela” se repite después de cada pregunta.

The image shows a musical score for Part A, consisting of two staves. The first staff starts at measure 3 and the second at measure 7. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. Chord markings above the notes indicate F#MIN, G#MIN, and F#MIN. The lyrics are: "SI LA VI DA LLE GA SAL TAY VUE DE JA LA QUE LLE ORE SAL TAY VUE" on the first staff, and "SI LA VI DA LLE GA SAL TAY VUE DE JA LA SAL TAY VUE" on the second staff.

**Ritmo y métrica:**

Así también, se utiliza el recurso característico de los ícaros de manejar combinaciones de métricas. En este caso, en la parte B del tema se utiliza la combinación de 4/4 y 6/4.

**Estructura:**

ABC

**Lírica:**

A nivel lírico, se usa el recurso de la respuesta reiterativa a manera de mantra como en los ícaros. Así también, la canción contiene la temática de las aves, como en el caso del tema Vuela vuela suy suy: un canto que invoca a los espíritus de las aves para que se hagan presentes en la sesión y ayuden a los participantes a “emprender el vuelo”.

**Temática relacionada con el lenguaje de los ícaros:**

Canto para pedir determinación y liberación (similar a Vuela vuela suy suy)

**Letra:**

- Si la vida llega (sala y vuela)
- Déjala que llegue (sala y vuela)
- Si la vida llega (sala y vuela)
- Déjala (sala y vuela)
- Déjala que lllore (sala y vuela)
- Déjala que vuele (sala y vuela)
- Déjala que lllore (sala y vuela)

Déjala (sala y vuela)

Desde que tu te marchaste, ay mamá yo estoy sufriendo

Ahora vivo solo, ya no tengo a nadie acá adentro

#### 2.4.4 Composición 4: Corona al cielo

##### Melodía:

La primera frase melódica de la composición 4 (parte A), contiene una característica de los ícaros mestizos, la cual consiste en repetir una frase de respuesta varias veces. En este caso, las notas correspondientes a “entierro” y “encierro” se repite a modo de pregunta, varias veces.

SCORE **CORONA AL CIELO** MATEO KINGMAN

$\text{♩} = 90$

**A**

EN TIE RRO MI CO RA ZO ON EN

AMIN EMIN EMIN EMIN

5 TIE RRO MI MO VI MIEN TO EN

##### Ritmo y métrica:

El tema está en métrica de 6/8.

##### Estructura:

ABC

##### Lírica:

A nivel lírico, se maneja una de las funcionalidades características de los ícaros que es la de llamar a los espíritus del mundo invisible, como le llaman los shamanes, para iluminar los cuerpos de los pacientes.

##### Temática relacionada con el lenguaje de los ícaros:

Canto para pedir iluminación e inspiración.

##### Letra:

Entierro mi corazón, entierro mi movimiento

Entierro mi pensamiento, por fin perdí la razón  
encierro toda mi voz, encerrado estoy adentro

encerrado estoy contento, por fin perdí la razón

y antes de que me vaya quiero convertirme en calma  
y en cada portal que abra dejar un pedazo de mi alma  
y cuando me vuelva eterno seré nada más que nada  
pájaro de la quebrada aliento del universo

Que la luna opaque al sol para llorar en tinieblas  
Que mi cuerpo se haga estrella que se haga luz en la niebla

Que las voces de mi padre me acompañen en mi último aliento  
Que la música se pierda en el silencio del viento



### **Conclusiones y recomendaciones**

Los cantos ícaros juegan un papel determinante en la tradición del shamanismo amazónico. Son el vehículo que manejan los curanderos para guiar a los participantes dentro de una sesión de ayahuasca u otras plantas curativas de medicina tradicional amazónica.

Los ícaros son cantos que los shamanes adquieren en estado alterado de conciencia (en una ceremonia de ayahuasca) o aprenden de sus maestros por medio de la tradición oral. Estos cantos son utilizados por los shamanes para influir en muchas situaciones y dimensiones de orden social, político, ambiental, del clima, etc. “Son formas de expresión para comunicarse con seres espirituales de la naturaleza” (D. Lacaze, comunicación personal, 7 de noviembre, 2017).

Los ícaros no pueden ser encasillados como un género musical porque los shamanes amazónicos existen desde el norte de la Amazonía colombiana hasta el norte de la Amazonía peruana y cada uno de ellos tiene sus propios ícaros, influenciados por su entorno cultural, social, étnico y musical que es distinto en cada región. Por esta razón, en el presente trabajo se ha debido puntualizar sobre los ícaros del Centro Takiwasi, para reducir y obtener una pequeña muestra del ecosistema antes mencionado.

A pesar de que las piezas musicales analizadas se distinguen principalmente por la función que cumplen, se pueden identificar ciertos elementos de carácter estilístico comunes tales como las estructuras (Parte A, parte B, Parte C y la repetición reiterada de dicha estructura), el uso de pocas notas, casi siempre de una sola escala menor o mayor, el uso frecuente de corcheas y la combinación de varias métricas dentro de la misma frase.

Basados en el estudio previo de investigación y transcripción, se crearon cuatro canciones basadas en el lenguaje de los ícaros, pero sin la funcionalidad de los mismos. Es decir, que las canciones presentadas contienen ciertos elementos melódicos, rítmicos y líricos encontrados en las transcripciones, pero no son ícaros propios de los shamanes, que se puedan usar en sesiones de ayahuasca. Estos elementos antes mencionados han sido fusionados con instrumentos y sonoridades electrónicas tales como el *drum machine*, el

*sample*, los sintetizadores y el procesamiento digital de voces, para lograr una composición contemporánea e innovadora.

El mundo del curanderismo en Sudamérica está siendo acechado por el turismo irresponsable, que busca usar las ceremonias de ayahuasca como actividad recreativa. Así también, al existir varios curanderos practicando los rituales en un entorno *new age*, con intereses netamente comerciales, la finalidad de esta práctica de tradición está perdiendo su esencia.

Se recomienda tomar en cuenta la importancia del respeto hacia este tipo de expresiones ya que son tradiciones en estado de vulnerabilidad. Así también, se recomienda que los acercamientos musicales, prácticos o teóricos que posteriormente pudieran desprenderse del mundo del curanderismo, no incluyan la apropiación de los elementos culturales de esta tradición.

## REFERENCIAS

- Barbosa, P., & J.S., g. (2005). Altered states of consciousness and short term psychological after-effects induced by the first time ritual use of ayahuasca. *Journal of Psychoactive Drugs* , 193-201.
- Barrionuevo, C. (2012). De Psyche&Neuma, el rol de lo psicológico en lo espiritual. En M. d. Tarapoto, *Medicinas Tradicionales, Interculturalidad y salud mental* (págs. 107-124). Lima: Takiwasi.
- Betoques. (2015). *Trazando a Quito y su misticismo: entrevista a Nicola Cruz*. Recuperado de: <http://rbmaradio.herokuapp.com/panamerika/trazando-a-quito-y-su-misticismo-entrevista-a-nicola-cruz>
- Bustos, Susana , (2004) El poder curador de los ícaros. San Francisco. Instituto Californiano de Estudios Integrales
- Calavia, Oscar. (2014), Teoría, actores y redes de la ayahuasca. Brasil. Universidad Federal de Santa Catalina
- Cliff, A. (2014). Hay que conocerlos: Dengue Dengue Dengue. Recuperado de: <http://www.redbull.com/pe/es/music/stories/1331662144601/descubre-al-d%C3%BAo-electro-peruano-dengue-dengue-dengue>
- Curare. (2009). Recuperado de: <http://descargarockecuatoriano.blogspot.com/2013/10/curare-radical-accion-2006.html>
- Descola, P. (1993). *Las Lanzas del Crepúsculo. Con los indios Jivaros de la Alta Amazonia*. Paris: Pocket Tierra Humana.
- Descola, P. (2014). Más allá de naturaleza y cultura. Buenos Aires. Amorrortu.
- Dos Santos, R. (2011). *Ayahuasca, Physiological and subjective effects, comparison with a d-amphetamine, and repeated dose assessment*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Foucault, M. (2011). *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Harner, M. (2006). *Los Jívaros, el pueblo de las Cascadas Sagradas*. Barcelona: Pequeña Biblioteca Pavor.
- Instituto Nacional de Cultura. (2008). *Declaración Patrimonia Cultural de la*

*nación a los conocimientos y usos tradicionales de la ayahuasca practicados por comunidades nativas amazónicas.* Lima: Resolución Director Nacional.

International Center for Ethnobotanical Education Reserach&service. (2013)

Informe técnico sobre la Ayahuasca, California

Luna, L. (1986). Vegetalismo, shamanism amongo the mestizo populations of the Peruvian Amazon. *Stockholm Studies yn Comparative Religion* #27 .

Lopez, Santiago. (2015) La vida como proceso de sanación, prácticas camánicas del alto amazonas en torno a la ayahuasca en España. Madrid Universidad Complutense de Madrid

Mabit, J. (2007). Ayahuasca in the treatment of addictions. En M. R.

Winkelman, *Pyschedelic Medicine: New evidence for hallucinogenic substances as treatment.* Westport: Praeger.

CITATION Mab \l 3082 (Mabit, El Icaro en las canciones shamanicas, 2009)

Ministerio de Cultura del Perú. (2012). *Base de Datos de Pueblos Indígenas u originarios: Pueblos Shipibo/Konibo.* Lima: Ministerio de Cultura del Perú.

Montoya Bonilla, S. (2003). Disonancias Rituales. *Indiana* #19-20 , 99-109.

Sever, Alison. 2012. El Ícaro Cambiante: lenguaje y curación en Santa Rosa de Huacaría. Independen Study Proyect. Collectio Paper.

Vera, C. (2015). *Ecuador: un popurrí que estalla.* Recuperado de: <http://www.mondosonoro.com/blog-musica/ecuador-un-popurri-que-estalla/>

Verano, I. L. (2017). *Familia Linguistica Pano/Shipibo-Konibo.* Lima: ILV.

Wilber, K. (1980). *El Proyecto Atman.* Barcelona: Kairos.

## **ANEXOS**

# TRANSCRIPCION 1

ICARO SHIPIBO (TEXTO EN ESPAÑOL Y EN SHIPIBO)

COMPOSITOR: AQUILINO CHUJAMANDA

INTERPRETE: JACQUES MABIT

FUENTE: DISCO "IKAROS TAKIMASI"

APROX  $\text{♩} = 133$

VUELA VUELA SUY SUY

VUELTA #1

VUE LA VUE LA SUY SUY VUE LA VUE LA SUY SUY

VUE LA VUE LA SUY SUY VUE LA VUE LA SUY SUY VUE LA VUE LA SUY SUY VUE LA VUE LA SUY SUY

<sup>4</sup> SHURUPANGA (HOJAS DE YERBALUISA) ACOMPAÑA DESDE EL COMPAS 4, CONSTANTEMENTE EN CORCHEAS, HASTA EL FINAL. <sup>x4</sup>

VUELTA #2

VUE LA VUE LA PA LO MI TA VUE LA VUE LA PA LO MI TA VUE LA VUE LA PA LO MI TA

VUE LA VUE LA PA LO MI TA VUE LA VUE LA PA LO MI TA VUE LA VUE LA PA LO MI TA

VUELTA #3

HUAN CHI CI RI CA HUA FA MI LIAN CHI CA HUA

**Letra:** Vuela vuela Suy Suy

Pregunta: vuela vuela suy suy (por 2). Respuesta: vuela vuela suy suy (por 3)

Pregunta: vuela vuela huanchacay (por 2). Respuesta: vuela vuela huanchacay (por 3)

Pregunta: vuela vuela mashaco (por 2). Respuesta: vuela vuela mashaco (por 3)

Pregunta: vuela vuela tunchi (por 2). Respuesta: vuela vuela tunchi (por 3)

Pregunta: vuela vuela palomita (por 2). Respuesta: vuela vuela palomita (por 3)

Pregunta: huanchiciri cahua, familanchi cahua. Respuesta: día día cahua larga vista cahua (por 2). Día a día cahua (por 2)

# TRANSCRIPCION 2

TRIBU TRIBU

COMPOSITOR: SOLON TELLO  
INTERPRETE: JAIME TORRES  
FUENTE: TAKINASI IKAROS

APROX  $\text{♩} = 100$

SHURUPANGA (HOJAS DE YERBALUISA) ACOMPAÑAN DESDE EL COMPAS 1, CONSTANTEMENTE EN CORCHEAS, HASTA EL FINAL.

LA MELODIA SE REPITE 14 VECES. EN CADA VUELTA CAMBIA LA LETRA COMO UNA NUEVA ESTROFA.



**Letra:** Tribu tribu

Tribu tribu curacaymi shamoriririri arayrayaray (por 2). Legitimos medicuymis arayariri. Arararayrararararararay.

Tinkunay maranaymi marananaya tinkunay ararayarara (por 2). Cura cura cuerpecitos huayquincillos cayarí. Arararayrararararararay.

Chayahuitas tribu curaycami shamoririririri (por 2). Cura cura almacita huayquincilloos cayarí. Arararayrararararararay.

Ashaninkas tribu curacyami shamoririririri ararayaya (por 2). Cura cura cuerpecitos warmicitas cayarí . Arararayrararararararay.

Aguarunas tribu curacyani shamoriririr araaryayrayr (por 2). Cura cura almacitas huarmicitas cayarí. Arararayrararararararay.

Jibaros tribu curacayni shamoririiri (por 2). Legitimos guerreritos cayarí. Arararayrararararararay.

Campas tribu curacaymi shamoririr arararyar (por 2). Saca saca todo daño araryayray. Arararayrararararararay.

Huambisas tribu curacaymi shamoririri araraririri (por 2). Operacioncita niiniiii ararayararra. Arararayrararararararay.

Huitotos tribu curacaymi shamoririr (por 2). Cura cura espirituymi arrararaya. Arararayrararararararay.

Ese´ejas tribu curacaymi shamoririir (por 2). Abre abre mentecita ararayarara. Arararayrararararararay.

Matsiguengas tribu curacaymi shamoririir (por 2). Abre abre caminito rarayrayyereieieie. Arararayrararararararay.

IQUITOS tribu curacaymi shamoririir (por 2). Coloca arcanita ararayririiri. Arararayrararararararay.

Bora boras tribu curacaymi shamoririir (por 2). Danzarengue delante pie curacayaniri. Arararayrararararararay.

Tribuy tribuy curacayni shamoririir (por 2). Legitimo medicuynis ararayarayauy. Arararayrararararararay.

SCORE

## TRANSCRIPCION 3

COMPOSITOR: SOLON TELLO

INTERPRETE: JAIME TORRES

FUENTE: TAKINASI IKAROS

APROX  $\text{♩} = 100$

ICARO PARA LLAMAR LA MAREACION

TU KU MAN TA VO LA REN GUE SHA MOY KU NA CA YA RI LE GI TI MOS ME DI CUY MIS

SIMILE

SHURUPANGA (ATADO DE HOJAS DE YERBALUISA) ACOMPAÑA DESDE EL COMPAS 1, CONSTANTEMENTE EN CORCHEAS.

AV RA RAY RA RAY RA RAY

RA RAY

x32

7

LA MISMA MELODIA SE REPITE DURANTE 32 VECES.

x32

CADA 2, 3 O 4 VUELTAS, SUBE MEDIO TONO. ES ASI, COMO EL CANTO INICIA EN E MAYOR Y TERMINA EN A MAYOR.

### DETALLE DEL CAMBIO DE TONALIDAD EN LOS COMPASES CORRESPONDIENTES:

INTRO SILBIDO F# MAYOR

COMPASES:

1-2-3 E MAYOR

4-5-6 F

7 OSCILA LIGERAMENTE DE F A F#

8-9 OSCILAN ENTRE F Y F#

10-11-12 F#

13 F# (SUBE LIGERAMENTE LA AFINACION A G)

14-15 G (AFINACION UN POCO BAJA)

16-17-18 G

19 OSCILA ENTRE G Y Ab

20-21 Ab

22-23 INICIAN EN G Y A LA MITAD DE LA FRASE CAMBIAN A Ab

24-25-26-27-28 Ab

29-30-31-32 INICIAN EN Ab Y A LA MITAD DE LA FRASE CAMBIAN A A

**Letra:** Ícaro para llamar la mareación

Oh oh uhh huya cawa lon lo li li (6 veces)

Oh oh uhh huya papa tan lu ta (6 veces)

Chariya huacra teneroi (6 veces)

Teneronga teneroi (6 veces)

Teneronga eneroi (6 veces)

Pati carai ta lu ta (6 veces)

Moca huanga ta lu ta (6 veces)

Manga carai ta lu ta (6 veces)

Cigarungai ta lu ta (6 veces)

Cashinbora ta lu ta (4 veces)

Wiwasito cashinbo

Wiwasito cuna tai. Ay, huay huay, huay huay, huay huay, huay huay, huay hui.

Ay, huay huay, huay huay, huay huay, huay huay, huay hui, he hee aja  
ajai.....

Piru piru ayaruna, ayaruna asuan chi. Piru piru aya runa, ayaruna asuan chi.

Upia mushpa asuna chi, ay, ayaruna asuna chi. Suma suma machaini. Sinchi  
sinchi machaini. Suma suma machaini. Sinchi sinchi machaini. Suma suma  
machaini. Sinchi sinchi machaini. Paimi yari shamori. Chicharaya shamori.  
Paimi yari shamori. Chicharaya shamori. Paimi yari shamori. Chicharaya  
shamori. Paimi yari chican laya. Medicina cunai ya.



**Letra:** La luna

Qué lindo sale la luna alumbrando todo el mundo (por 2)

Por eso Dios nos ha puesto alumbrando todo el mundo (por 2)

Estrellita *ikunanta* que alumbra mi camino (por 2)

Qué linda Virgencitari sentadida runacita

En su altar sentadita Virgencita *ikunanta*

SCORE

APROX  $\text{♩} = 164$

# TRANSCRIPCION 5

PAJARITO CANTOR

COMPOSITOR: JACQUES MABIT

INTERPRETE: JACQUES MABIT

FUENTE: DISCO "TAKIWASI"

A YA HUAS CA CU RAN DER RA SHA MOI CU NAY CA YA RI

SIMILE

SHURUPANGA (HOJAS DE YERBALUISA) HACE CORCHEAS DESDE EL COMPAS 1  
Y SE MANTIENE HASTA EL FINAL.

CU RA CU RA CUER PE CI TO RAI NA NAI NA NA NA NA

5

x3

N E RE RE RE E RE RE RE

7

To CODA x16

(MELODIA SE REPITE 16 VECES. EN CADA VUELTA CAMBIA LA LETRA)

**Letra:** Pajarito cantor

**Frase A:**

Ayahuasca curandera shamoaicunay cayariri (por 2)

**La siguiente frase (frase B) es la respuesta a todas las siguientes frases**

**A.**

**Frase B:**

cura cura cuerpecito, raina naina na na na

cura cura almacita, raina naina na na na

n ere re re e re re, raina naina a na (por 2)

Frases A con respuestas de frase B:

Chacrunita pinturera shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Tabaquero y curandero shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Agua floriditay cuna shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Ushpawasha sananguito shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Bubinsana ay curandera shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Yaku sisa curandera shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Ajo sachá ay curandero shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Uchu sananguito ay cuna shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Mucurita ay curandera shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Piñoncito ay curandero shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Ay rudita curandera shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Albaquita ay curandera shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Perfumera curandera shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Rosa sisa ay curandera shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Bola quiro curandero shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Acerito ay curandero shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Camecito curandero shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Huayusita curandera shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Bachujita curandera shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Camalonga ay curandera shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Jesuscristo curandero shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Shacyamuny curandero shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Virgencita Ave María shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Pinta pinta las visiones shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Con colores de la tierra shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Cura cura corazones shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Soplarengue ay coronita shamoaicunay cayariri (por 2)



(respuesta)

Soplarenque ay cuerpecito shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Cura cura almacita shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Cura cura cuerpecito shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Cura cura a los presentes shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Cura cura espirituini shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Limpiarenque almacita shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Limpiarenque cuerpecito shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Limpiarenque espirituini shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Limpiarenque mentecita shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Ilumina a los presentes shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Aleja toda maldad shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Eleva nuestra consciencia shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Enséñanos el camino shamoaicunay cayariri (por 2)

(respuesta)

Composiciones.

Link de recital final:

[https://drive.google.com/open?id=1Uz88Fxr3HIn0PUkj7\\_6GIAN8c214W](https://drive.google.com/open?id=1Uz88Fxr3HIn0PUkj7_6GIAN8c214W)

NQF

SCORE

# PAJARO LUNAR

MATEO KINGMAN

**A**  $\text{♩} = 70$

**B**

1 VUE LA HUI RA CHU RO NO DE TEN GAS CA YA RI POR LA NO TEN TE RA LE GI TI MO CA YA RI VUE LA PIN TU RE

5 QUE LIN DO SA LE LA LU NA A LUM BRAN DOA TO DOEL MUN DO

9 QUE LIN DO SA LE LA LU NA A LUM BRAN DOA TO DOEL MUN DO

13 POR E SO DIOS NOS HA PUES TO A LUM BRAN DOA TO DOEL MUN DO

17 POR E SO DIOS NOS HA PUES TO A LUM BRAN DOA TO DOEL MUN DO

21 RAI RAI RAI RA RAI RAI RAI RA RAI RAI RAI RA RAI RAI RAI RA

**Letra:** Pájaro lunar  
Vuela huirachuro no detengas cayarí  
Por la noche entera legitima cayarí  
Bella pinturera medicuimi cayarí  
Pinta chacrunita de colores cayarí  
Surca canoita no detengas cayarí  
Surca río arriba no detengas cayarí  
Por el rio se va dolores cayarí  
Yahuarpanga limpia cayarí

Mi espíritu volando hacia el sol de la mañana dame paz  
Mi cuerpo brillando hacia el sol de la mañana dame paz

Vuela huirachuro no detengas cayarí  
Por la noche entera legitima cayarí  
Surca canoita no detengas cayarí  
Surca río arriba no detengas cayarí  
Por el rio se va dolores cayarí  
Yahuarpanga limpia cayarí

Mi espíritu volando hacia el sol de la mañana dame paz  
Mi cuerpo brillando hacia el sol de la mañana dame paz

SCORE

# SERPIENTE COSMICA

MATEO KINGMAN

**A** ♩ = 118

HOY MIES PI RI TU LLE GAUN POR TAL \_\_\_\_\_ MI CUER PO DE JA DE RES PI RAR \_\_\_\_\_

5 UN SIN NU ME RO DE FLO RES \_\_\_\_\_ CE LE BRAN LA DI CHA DEK PAN DIR SEEN EL ES PA CIO SI DE

9 RAL **To CODA** **PUENTE** RAI RA RAI RAI RA RA RA RA RA **X4 D.C. AL CODA**

12 ♪ TU KU MAN TA VO LA REN GUE LE GI TI MAS ES TRE LLI TAS HA CIAEL COS MOS DES CO NO CI DO HA CIAEL CIE LO CO RO NI TA

16 PLA NE TA RIO ME DI CUY MI ES TRE LLI TA I KU NAN TA LA MA TE RIAES EL ES PI RI TU LE GI TI MO GEU RRE RUY MI

20 RAI RA RA RAI RA RAI RA RA RAI RAI

**C** 22 **INSTRUMENTAL**

26 HOYNADA DE LO QUE FUMOS SE RE PE TI RA DE JATUNOMBREYTUCUERPO RA QUIEN LA TIE RRA SE REMOSERPIENTES PORTO DA LAE TER NI DAD

32 **PUENTE** RA RA RAI RA RAI RA RA RAI

34 HOYNADA DE LO QUE FUMOS SE RE PE TI RA DE JATUNOMBREYTUCUERPO RA QUIEN LA TIE RRA SE REMOSERPIENTES PORTO DA LAE TER NI DAD

40 ♪ TU KU MAN TA VO LA REN GUE LE GI TI MAS ES TRE LLI TAS HA CIAEL COS MOS DES CO NO CI DO

2 **SERPIENTE COSMICA**

43 HA CIAEL CIE LO CO RO NI TA PLA NE TA RIO ME DI CUY MI ES TRE LLI TA I KU NAM TA

46 LA MA TE RIAES EL ES PI RI TU LE GI TI MO GEU RRE RUY MI RAI RA RA RAI RA RAI RA RA RAI RAI

The image shows a musical score for 'Serpiente Cosmica'. It consists of two staves of music in a key signature of one flat (Bb). The first staff starts at measure 43 and ends at measure 45. The second staff starts at measure 46 and ends at measure 49. The time signature changes from 5/4 to 6/4, then to 5/4, and finally to 3/4. The lyrics are written below the notes.

**Letra:** Serpiente cósmica

Hoy mi espíritu llega a un portal, mi cuerpo deja de respirar

Un sinnúmero de flores, celebran la dicha de expandirse en el espacio sideral,  
rai ra rai rai ra ra rai rai.

Hoy mi espíritu llega a un portal, lo inexplicable está afuera

Serpientes del cielo esperan, para vestirme de escamas y viajar por el espacio  
sideral

Tukumanta volarengue, legítimas estrellitas

Hacia el cosmos desconocido, hacia el cielo coronita

Planetario medicuimi, estrellita ikunanta,

La materia es el espíritu, legítimo guerreruimi

Hoy nada de lo que fuimos se repetirá

Úteros como paredes como atmósferas

Deja tu nombre y tu cuerpo aquí en la tierra

Seré serpiente por toda la eternidad

SCORE

# SI LA VIDA

MATEO KINGMAN

$\text{♩} = 120$

INTRO

**A**

3 SI LA VI DA LLE GA SAL TAY VUE DE JA LA QUE LLE GUE SAL TAY VUE

7 SI LA VI DA LLE GA SAL TAY VUE DE JA LA SAL TAY VUE

11 DE JA LA QUE LLO RE SAL TAY VUE DE JA LA QUE LLE GUE SAL TAY VUE

15 DE JA LA QUE LLO RE SAL TAY VUE DE JA LA

**B**

19 DE JA LA QUE LLO RE SAL TAY VUE DE JA LA

22 DE JA LA QUE LLO RE SAL TAY VUE DE JA LA

25

**Letra:** Si la vida

Si la vida llega (sala y vuela)

Déjala que llegue (sala y vuela)

Si la vida llega (sala y vuela)

Déjala (sala y vuela)

Déjala que lllore (sala y vuela)

Déjala que vuele (sala y vuela)

Déjala que lllore (sala y vuela)

Déjala (sala y vuela)

Desde que tu te marchaste, ay mamá yo estoy sufriendo

Ahora vivo solo, ya no tengo a nadie acá adentro



SCORE

# CORONA AL CIELO

MATEO KINGMAN

$\text{♩} = 90$

**A**

EN TIE RRO MI CO RA ZO ON EN

**Amin**

5 TIE RRO MI NO VI MIEN TO EN

**B**

9 CIE RRO TO DA MI VOZ EN CE RRA DOES TOY A DEN TRO EN

13 CE RRA DOES TOY CON TEN TO POR FIN PER DI LA RA ZON

17 QUE LA

**C**

20 LU NA TA PEAL SOL PA RA

24 LLO O O RAR EN TI NIE BLAS QUE MI

28 0 0 0 0 0 0 0 0

**Letra:** Corona al cielo

Entierro mi corazón, entierro mi movimiento

Entierro mi pensamiento, por fin perdí la razón  
encierra toda mi voz, encerrado estoy adentro  
encerrado estoy contento, por fin perdí la razón

y antes de que me vaya quiero convertirme en calma  
y en cada portal que abra dejar un pedazo de mi alma  
y cuando me vuelva eterno seré nada más que nada  
pájaro de la quebrada aliento del universo

Que la luna opaque al sol para llorar en tinieblas  
Que mi cuerpo se haga estrella que se haga luz en la niebla

Que las voces de mi padre me acompañen en mi último aliento  
Que la música se pierda en el silencio del viento

## Transcripción de la entrevista realizada a Didier Lacaze

<b>Nombre y apellido del entrevistado</b>	Didier Lacaze
<b>Oficio y cargo que ocupa</b>	Director de la fundación Sacha Warmi – Curandero amazónico con 30 años de experiencia con medicina tradicional amazónica
<b>Fecha de la entrevista</b>	La entrevista fue realizada en tres fechas distintas:  07/11/2017 - 14/11/2017 - 11/12/2017
<b>Mecanismo utilizado para la entrevista</b>	Las entrevistas fueron realizadas vía correo electrónico (ver en el siguiente anexo los fotogramas correspondientes a cada correo realizado)
<b>Entrevista realizada por</b>	Mateo Kingman

Códigos:

P: Pregunta que realiza el entrevistador

R: Respuesta del entrevistado

...: Cuando el informante deja una idea inconclusa y empieza con otra.

### Inicio de la entrevista

P: ¿Qué es el ícaro?

R: Los ícaros son formas de expresión y transmisión oral propia de los chamanes y sacerdotes indígenas amazónicos. Generalmente se presentan bajo la forma de cantos, rezos, soplos, melodías, etc., que transmiten distintos tipos de fuerzas o energías capaces de influir o producir cambios en diversos estados como, por ejemplo, enfermedades que tiene el poder de influir sobre distintos ámbitos, como el de la salud humana, el clima...

P: ¿Conoces el origen? ¿De dónde vienen y cómo se estudian o se enseñan los ícaros?

R: Según los diversos conocimientos tradicionales, el origen de los ícaros está relacionado con la creencia de una fuerza que está al origen de la vida, el “soplo original de vida” que usaron los héroes culturales para dar vida a las cosas. Quizá los ícaros pueden entenderse como formas derivadas o evolucionadas del “soplo original”. Si bien se puede estudiar y transmitir de una persona a otra, hay gente que dice que los ícaros son transmitidos por seres invisibles, dueños de los cantos. Ellos entregan estos cantos a quienes consideran que están en condición de recibirlos, es decir cuando han alcanzado un nivel de desarrollo personal en el campo shamánico.

P: ¿Cuál es la función del ícaro en el contexto de medicinas tradicionales amazónicas?

R: Los ícaros, en el contexto de las medicinas tradicionales, se usan para tratar a personas que sufren distintos males y enfermedades.

P: ¿En qué contextos existen los ícaros? ¿Pueden existir fuera de un contexto de curación?

R: Los ícaros se usan para influir en muchas otras situaciones y dimensiones: para influir en situaciones de orden social, político, ambiental, del clima, etc. Son formas de expresión para comunicarse con seres espirituales de la naturaleza.

P: ¿Qué pueblos usan y les llaman ícaros?

R: Ícaro no creo sea una palabra indígena. Cada pueblo indígena tiene su nombre propio para estos cantos. por ejemplo, los kichwa los llama “taki”.

P: ¿Hay tipos de ícaros; hay ícaros con distintas funcionalidades?

R: Hay ícaros para cada situación y función antes mencionada.

P: ¿Pueden los médicos crear nuevos ícaros? ¿Cómo se crean los caros?

R: Los ícaros pueden ser creaciones propias de médicos, o entregados directamente por espíritus.

P: He escuchado muchos ícaros que contienen letras mezcladas entre español, quichua y otros idiomas (shipibo tal vez). ¿Hay relación entre los ícaros de un lugar con otro? O tal vez palabras que se repiten en distintos lugares?

R: Hay relaciones entre ícaros de un pueblo a otro, pues algunos aprenden los ícaros de otros. Pero los ícaros parecen tener semejanzas más allá del

contacto directo entre médicos, pues distintos pueblos se conectan con fuentes similares.

P: ¿Los ícaros pueden ser usados por cualquier persona de una comunidad o un pueblo o solamente los usan los médicos?

R: Los ícaros son usados por personas con conocimiento, no solo médicos, pero con conocimiento.

P: ¿En dónde se dan las prácticas medicinales amazónicas? Es decir, ¿qué región abarca la medicina tradicional amazónica, específicamente la toma de la ayahuasca?

R: El uso del ayahuasca o yagé es mas difundido en la vertiente oeste de la cuenca amazónica entre los pueblos y culturas asentadas en aquella región, particularmente el piedemonte amazónico. Es decir, en Colombia, Ecuador, Perú, Brasil (pero solo la parte oeste, frontera con Perú) y parte de Bolivia. Si bien el uso del ayahuasca o yagé, en los últimos 90 años, se ha extendido más allá de este región, se debe a fenómenos o movimientos más recientes, que no se puede relacionar con su uso tradicional en las áreas antes mencionadas. Me refiero especialmente al uso del ayahuasca entre las iglesias brasileiras del Santo Daime y la Unión do Vegetal en Brasil. Esto se relaciona posiblemente con el hecho que, al parecer, la ayahuasca o yagé se encuentra creciendo al estado silvestre en aquella parte oeste del la cuenca amazónica.

P: ¿Qué es el soplo original?

R: Se habla del "soplo original" en los mitos de creación pan-amazónicos, en los que el Creador o los héroes culturales míticos crearon las cosas a partir de un poder expresado mediante el soplo. Por eso la analogía con aquel gesto usado por los desmanes para "soplar" sus pacientes. El "soplo" es sinónimo de poder, un poder de creación o de destrucción.

P: ¿Hay ícaros para cada momento de la sesión? ¿Tienen distintas funcionalidades dentro del ritual y los momentos del mismo?

R: Bueno, sí , claro hay caros para cada momento de la sesión. Eso también depende de cómo se presenta y evoluciona la sesión. Según lo que siente y ve el responsable de dirigir la sesión. Es decir, al principio los caros establecen un espacio de cuidado y protección para que la sesión vaya bien. Luego llaman

fuerzas espirituales para que acompañen. Puede haber intenciones específicas para hacer un trabajo dirigido para solucionar algunos asunto, de salud, con la naturaleza o para la gente de la familia o del pueblo(...) en fin muchas cosas. Y así va avanzando la sesión, a medida que aparecen las visiones, las percepciones, que van determinando la fuerza y la dirección de los ícaros)...  
Al final clausuran la sesión, con arcanas o protecciones.

didier lacaze <dlacaze@centrosachawarmi.org>

7 nov. ☆ ↶ ↷

para mí ▾

> El 7 nov. 2017, a las 10:35, Mateo kingman peñaherrera <matekingman@gmail.com> escribió:

>

> Muchas gracias Didier, me ayuda muchísimo hacerte estas preguntas. Si ves que hay preguntas sin mucho sentido o que no quieras responder, no hay problema. Solamente lo que sientas que vale la pena. Hay algunas preguntas que pueden sonar un poquito invasivas o desde una visión muy occidental, pero que tengo que hacerlas o por lo menos indagar por el contexto investigativo de la tesis.

>

> 1. Qué es el icaro?

Los icaros son formas de expresión y transmisión oral propia de los chamanes y sacerdotes indígenas amazónicos. Generalmente se presente bajo la forma de cantos, rezos, soplos, melodías, etc., que transmiten distintos tipos de fuerzas o energías capaces de influir o producir cambios en diversos estados como, por ejemplo, enfermedades que tiene el poder de influir sobre distintos ámbitos, como el de la salud humana, el clima,

> 2. Conoces el origen? De dónde vienen y cómo se estudian o se enseñan los icaros?

Según los diversos conocimientos tradicionales, el origen de los caros esta relacionado con la creencia de una fuerza que esta al origen de la vida, el "soplo original de vida" que usaron los héroes culturales para dar vida a las cosas. Quizá los icaros pueden entenderse como formas derivadas o evolucionadas del "soplo original". Si bien se puede estudiar y transmitir de una persona a otra, hay gente que dice que los icaros son transmitidos por seres invisibles, dueños de los cantos. Ellos entregan estos cantos a quienes consideran que están en condición de recibirlos, es decir cuando han alcanzado un nivel de desarrollo personal en el campo shamanico.

> 3.Cuál es la función del icaro en el contexto de medicinas tradicionales amazónicas?

Los icaros, en el contexto de las medicinas tradicionales, se usan para tratar a personas que sufren distintos males y enfermedades.

> 4. En qué contextos existen los icaros? Pueden existir fuera de un contexto de curación?

Los icaros se usan para influir en muchas otras situaciones y dimensiones: para influir en situaciones de orden social, político, ambiental, del clima, etc. Son formas de expresión para comunicarse con seres espirituales de la naturaleza.

> 5. Qué pueblos usan y les llaman icaros?

Ícaro no creo sea una palabra indígena. Cada pueblo indígena tiene su nombre propio para estos cantos. Por ejemplo, los kichwa los llama "taki".

> 6. Hay tipos de icaros? Hay icaros con distintas funcionalidades?

Hay icaros para cada situación y función antes mencionada.

> 7. Pueden los médicos crear nuevos icaros? Cómo se crean los caros?

Los icaros pueden ser creaciones propias de médicos, o entregados directamente por espíritus.

> 8. He escuchado muchos icaros que contienen letras mezcladas entre español, quichua y otros idiomas (shipibo tal vez). Hay relación entre los icaros de un lugar con otro? O tal vez palabras que se repiten en distintos lugares?

Hay relaciones entre icaros de un pueblo a otro, pues algunos aprenden los icaros de otros. Pero los icaros parecen tener semejanzas más allá del contacto directo entre médicos, pues distintos pueblos se conectan con fuentes similares.

> 9. Los icaros pueden ser usados por cualquier persona de una comunidad o un pueblo o solamente los usan los médicos?

Los icaros son usados por personas con conocimiento, no solo médicos, pero con conocimiento.

^

El 14 nov. 2017, a las 11:47, Mateo kingman peñaherrera <matekingman@gmail.com> escribió:

Hola Didier,

Qué buena noticia! Me alegro mucho que se logró concretar.

Me sirvieron mucho las respuestas que me mandaste, muchas gracias. Quería pedirte si me podrías responder una par de preguntas más?

1. En dónde se dan las prácticas medicinales amazónicas? Es decir, qué región abarca la medicina tradicional amazónica, específicamente la toma de la ayahuasca?

El uso del ayahuasca o yagé es mas difundido en la vertiente oeste de la cuenca amazónica entre los pueblos y culturas asentadas en aquella región, particularmente el piedemonte amazónico. Es decir, en Colombia, Ecuador, Perú, Brasil (pero solo la parte oeste, frontera con Perú) y parte de Bolivia. Si bien el uso del ayahuasca o yagé, en los últimos 90 años, se ha extendido más allá de este región, se debe a fenómenos o movimientos más recientes, que no se puede relacionar con su uso tradicional en las áreas antes mencionadas. Me refiere especialmente al uso del ayahuasca entre las iglesias brasileiras del Santo Daimé y la Unión do Vegetal en Brasil. Esto se relaciona posiblemente con el hecho que, al parecer, el ayahuasca o yapé se encuentra creciendo al estado silvestre en aquella parte oeste de la cuenca amazónica.

2. Qué es el soplo original?

Se habla del "soplo original" en los mitos de creación pan-amazónicos, en los que el Creador o los héroes culturales míticos crearon las cosas a partir de un poder expresado mediante el soplo. Por eso la analogía con aquel gesto usado por los desmanes para "soplar" sus pacientes. El "soplo" es sinónimo de poder, un poder de creación o de destrucción...

Muchas gracias y un abrazo,

Mateo

**Mateo Kingman peñaherrera** <mateokingman@gmail.com>

29 nov. ☆  

para didier ▾

**Didier,**

Gracias por las respuestas. Una última pregunta y ya no te molesto más.



Hay ícaros para cada momento de la sesión? Tienen distintas funcionalidad dentro del ritual y los momentos del mismo?

Muchas gracias!

...

---

**didier lacaze**

11 dic. (hace 3 días) ☆  

para mí ▾

Hola Mateo,

Disculpa la tardanza en responder a tu mensaje del 15.11.

Bueno, sí, claro hay caros para cada momento de la sesión. Eso también depende de cómo se presenta y evoluciona la sesión. Según lo que siente y ve el responsable de dirigir la sesión. Es decir, al principio los caros establecen un espacio de cuidado y protección para que la sesión vaya bien. Luego llaman fuerzas espirituales para que acompañen. Puede haber intenciones específicas para hacer un trabajo dirigido para solucionar algunos asunto, de salud, con la naturaleza o para la gente de la familia o del pueblo... en fin muchas cosas. Y así va avanzando la sesión, a medida que aparecen las visiones, las percepciones, que van determinando la fuerza y la dirección de los ícaros... Al final clausuran la sesión, con arcanas o protecciones...

Espero eso te ayude.

Abrazos

