

Citación bibliográfica: ZARIQUIEY, Roberto. «La poética del viaje en las canciones tradicionales del pueblo kakataibo». *América sin Nombre*, 32 (2025): pp. 51-72, <https://doi.org/10.14198/AMESN.27561>

La poética del viaje en las canciones tradicionales del pueblo kakataibo

The poetics of the journey in the traditional songs of the Kakataibo people

ROBERTO ZARIQUIEY

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

rzariquiey@pucp.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0002-1421-1314>

Fecha de recepción: 08/05/2024

Fecha de aceptación: 02/07/2024

Resumen

El presente artículo se propone contribuir al conocimiento sobre el arte verbal del pueblo kakataibo, el cual se manifiesta en una compleja red de formas cantadas de lenguaje que se usaron tradicionalmente por miembros de este pueblo en distintos espacios sociales e íntimos. Este sistema establecía una distinción bastante nítida entre géneros que podían ser cantados por hombres y géneros que podían ser cantados por mujeres. Nuestro estudio se centra en un motivo que se repite en varias de las canciones que forman parte de nuestro corpus musical del pueblo kakataibo: el viaje. Mostramos aquí las estrategias poéticas y discursivas empleadas por hombres y mujeres para hablar del viaje: el uso de colores y de metáforas, por ejemplo, pero también la construcción de un yo poético radicalmente diferente para cada caso. El hombre kakataibo canta de sus viajes, se muestra fuerte, valiente y siempre guerrero. Es él quien viaja. La mujer kakataibo, por otra parte, se muestra frágil. Llora recordando a quienes partieron. Ella no viaja, pero se quiebra al ver partir a sus familiares. Se trata de una dualidad que se complementa, un mismo viaje visto desde dos perspectivas distintas, cantadas desde dos yo poéticos distintos. El hombre indestructible y la mujer frágil son, en realidad, dos personajes idealizados que se van construyendo a través de los versos.

El autor declara que no hay conflicto de intereses.

© 2025 Roberto Zariquiey



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Palabras clave: Amazonía; Kakataibo; Arte verbal; Lenguas Pano.

Abstract

This paper aims to contribute to the understanding of the verbal art of the Kakataibo people, which is expressed through a complex network of songs traditionally used by members of this community in various public and intimate spaces. This system establishes a fairly clear distinction between genres to be sung by men and genres to be sung by women. Our study focuses on a recurring motif in these songs: the journey. We describe here the poetic and discursive strategies employed by men and women to sing about journeys: the use of colors and metaphors, for example, but also the construction of a radically different poetic self for each case. The Kakataibo man sings of his journeys, portraying himself as strong, brave, and always a warrior. The man is the one who travels. The Kakataibo woman, on the other hand, appears fragile. She weeps, remembering those who have departed. She does not travel herself, but breaks down upon seeing her relatives depart. This is a duality that complements each other: the same journey seen from two different perspectives, sung from two different poetic selves. The indestructible man and the fragile woman are, in reality, two idealized characters constructed through verses.

Keywords: Amazon; Kakataibo; verbal art; Pano languages.

Introducción

El presente artículo se propone contribuir al conocimiento sobre el arte verbal del pueblo kakataibo, el cual se manifiesta en una compleja red de formas cantadas de lenguaje que se usaron tradicionalmente por miembros de este pueblo en distintos espacios sociales e íntimos. Este sistema establecía una distinción bastante nítida entre géneros que podían ser cantados por hombres y géneros que podían ser cantados por mujeres. Además, al menos para los hombres, la literatura etnográfica reporta un complejo rito de iniciación centrado en el aprendizaje de los cantos masculinos en un contexto de privaciones y ayunos que buscaban endurecer el carácter de los adolescentes y dotarlos de fuerza y valentía. Desde luego, si bien algunos cantos kakataibo todavía se transmiten intergeneracionalmente, esto se da en un contexto totalmente distinto, casi escolar. Los kakataibo reconocen el valor y la importancia de esta tradición cantada, pero es importante reconocer que los cantos kakataibo como los que estudiaremos en este artículo ya casi no se cantan en contextos cotidianos, sino que se practican en ceremonias como aniversarios de las comunidades o eventos públicos. En medio de estos cambios tan drásticos, existen todavía personas que saben cantar y que recuerdan con nitidez lo que aprendieron de sus padres y abuelos.

Nuestro estudio se centra en un motivo que se repite en varias de las canciones que forman parte de nuestro corpus musical del pueblo kakataibo: el viaje. Mostramos aquí las estrategias poéticas y discursivas empleadas por hombres y

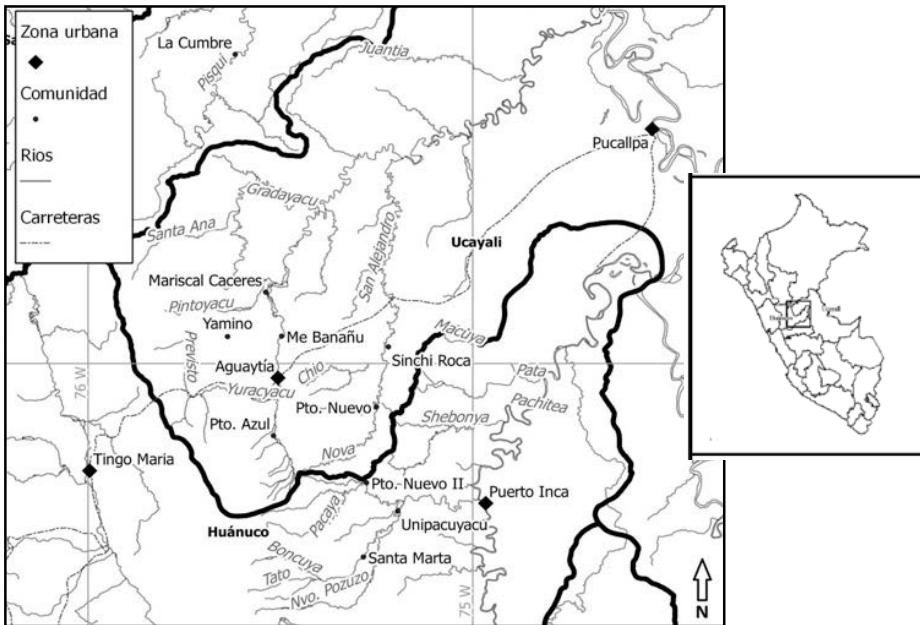
mujeres para hablar del viaje: el uso de colores y de metáforas, por ejemplo, pero también la construcción de un yo poético radicalmente diferente para cada caso. El hombre kakataibo canta de sus viajes, se muestra fuerte, valiente y guerrero. Es él quien viaja. Es él quien navega. Es él quien se encuentra con personas de otros pueblos y vuelve al seno familiar para hablar de su forma de vida y de sus costumbres. La mujer kakataibo, por otra parte, se muestra nostálgica y llora recordando a quienes partieron. Ella no viaja. Ella se queda, como un centro, como un punto de encuentro y de permanencia. Ver partir a su padre, a su esposo o a sus hijos le produce pena, una pena que se canta. Es una suerte de dualidad que se complementa, un mismo viaje visto desde dos perspectivas distintas, cantadas desde dos yo poéticos distintos, que son altamente performativos. El hombre que viaja y la mujer que permanece que se presentan en esos cantos no son reales y no se condicen con la realidad de los cantantes. Son, en realidad, dos personajes idealizados, pretendidos, actuados, que se van construyendo a través de los versos.

El estudio de estos cantos desde la perspectiva de la crítica y análisis literarios peruanos cobra total sentido si partimos de la idea de literatura heterogénea para comprender el cuerpo de la literatura peruana desde una perspectiva integral que incorpore todas las voces y los discursos, orales y escriturales, que se manifiestan en nuestro país (Cornejo Polar, 2003). Los cantos tradicionales forman parte de esa heterogeneidad discursiva, de nuestro legado como país diverso, pero también fragmentado. Son el recurso expresivo de un pueblo indígena peruano, se engarzan en el entramado heterogéneo que llamamos literatura peruana y, al mismo tiempo, cuestionan la noción misma de literatura.

El presente artículo se organiza de la siguiente manera. En la sección 2 presentamos información relevante sobre el pueblo kakataibo y su lengua. En la sección 3 ofrecemos una introducción a las canciones kakataibo. En la sección 4 nos adentramos en la poética del viaje en el canto de los hombres y de las mujeres. En la sección 5, finalmente, ofrecemos algunas conclusiones.

El pueblo kakataibo y su lengua

Los kakataibo son un pueblo que habla una lengua, también llamada kakataibo, que pertenece a la familia lingüística pano. Habitan la sierra amazónica o selva alta, en las fronteras de los departamentos peruanos de Huánuco y Ucayali. Los kakataibo viven a lo largo de los ríos Aguaytía, San Alejandro, Shamboyacu y Sungaroyacu, tal como se aprecia en el mapa presentado en la Figura 1.



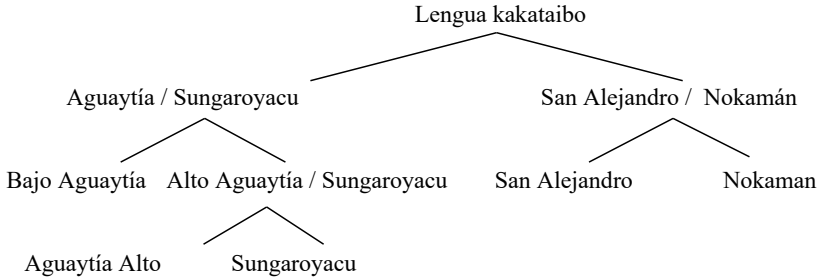
Ubicación actual de las comunidades kakataibo

Tingo María y Aguaytía son las dos ciudades más grandes de la zona y su población está compuesta mayormente por migrantes o hijos de migrantes, que llegaron de distintos lugares de los Andes, con el fin de buscar una vida mejor. Estos migrantes andinos llegaron también a zonas más rurales, donde tuvieron que compartir los campos y los recursos con migrantes anteriores: poblaciones indígenas como los kakataibo. Según Frank (1994, p. 151), no es posible saber cuántos kakataibo estaban en la zona en los siglos XVIII y XIX. Se estima que había alrededor de 3,000 o 3,500 kakataibo en los últimos años del siglo XIX. Ritter (1986) considera que, en los primeros años de la década de 1970, eran solo 1,300 habitantes con una tasa de crecimiento de 4% anual (citado en Frank 1994, p. 152). Esta disminución de los kakataibo entre 1930 y 1940 se relaciona con el periodo en que fueron reclutados para trabajar en el último tramo de la carretera que conecta a Lima con Pucallpa (véase §1.3). Según el Censo de Comunidades Indígenas de la Amazonía Peruana (INEI 2007), en la actualidad, el número de los kakataibo es de 1879 y la federación política del pueblo kakataibo (FENACOCA) consideraba que eran alrededor de 3,000 o 3,500 en 2007 (Fernando Estrella, comunicación personal). Este último número es el que asumimos de manera preliminar como más cercano a la realidad, aunque un censo más preciso y actual es todavía necesario.

En la actualidad, los kakataibo están profundamente enraizados en la cultura no indígena y han cambiado su vida radicalmente. En principio, parece que los kakataibo se han adaptado relativamente bien al estilo de vida urbano. No obstante, no todos los kakataibo prosperan y mejoran su calidad de vida en las ciudades. No hay suficiente trabajo en ellas y el hecho de que todo tenga un valor monetario produce ansiedad y estrés. Esto hace a las ciudades un espacio crucialmente diferente de las comunidades, donde siempre hay algo para comer y beber. No obstante, por razones que todavía requieren un estudio sociológico detallado, muchos kakataibo prefieren permanecer en Aguaytía lo más que pueden, incluso bajo condiciones muy duras. Los kakataibo viven dentro de una economía de mercado y obtienen dinero de la venta de sus productos agrícolas y artesanías. Además, un grupo de personas trabaja para diversas compañías que operan en la zona y reciben pagos por ello. Se supone que estas compañías deben negociar los contratos con las comunidades locales para poder explotar los recursos disponibles en sus territorios. Estos contratos incluyen normalmente pagos individuales a cada miembro de la comunidad y, por lo tanto, representan otra fuente importante de ingreso. Lamentablemente, en nuestra experiencia, las relaciones entre las compañías y las comunidades siempre presentan desventajas para las últimas, y conducen a una rápida degradación del medio ambiente. La idea general de los kakataibo es que solo unos pocos años después del inicio de esos contratos, ya hay menos peces en los ríos y menos animales en la selva. En medio de estos tiempos difíciles, los kakataibo todavía se sienten orgullosos de sus tradiciones y cultura, y muchos niños aprenden la lengua de sus padres. Una de esas tradiciones se asocia a los cantos tradicionales del pueblo kakataibo.

Dentro de la familia pano, el kakataibo muestra semejanzas significativas con el shipibo-konibo, aun cuando pertenezcan a dos subramas diferentes. Esto puede deberse a que el kakataibo ha estado en contacto intenso con el shipibo-konibo y podría ser el caso que algunas de las semejanzas atestiguadas entre ambas lenguas se deban al alto grado de contacto entre ellas (ver Winstrand-Robinson 1998, pp. 115-116). Tal como se propone en Zariquiey (2011), la dialectología kakataibo incluye cinco variedades diferentes, una de las cuales está muy probablemente extinta, pero fue temprana y escuetamente documentada por Tessmann (1930) bajo el nombre *nokamán* (véase Zariquiey 2013). Esta complejidad dialectal es altamente interesante si se considera el número relativamente pequeño de hablantes kakataibo y la proximidad geográfica entre ellos. Esto se ilustra en la figura 2.

Dialectos kakataibo



Las canciones tradicionales del pueblo kakataibo

La riqueza de los cantos tradicionales del pueblo ha sido largamente discutida en la literatura. El arte verbal del pueblo kakataibo, expresado en bellas estrofas musicalizadas de alto contenido poético está compuesto de una lista diversa de géneros y registros musicales, claramente distribuidos entre hombres y mujeres. Es decir, están las canciones cantadas por hombres y las canciones cantadas por mujeres. Las canciones masculinas suelen hacer referencia a la guerra, a la fuerza y a la valentía, o se relacionan directamente con la práctica de la caza. Las mujeres, por su parte, cantan géneros melancólicos en los que la referencia a la familia y a la crianza son fundamentales. Algunos géneros, por su parte, eran tradicionalmente cantados por hombres y mujeres, como los que se practicaban en algunas celebraciones colectivas.

La literatura etnográfica incluye referencias a los espacios en los que los hombres y las mujeres aprendían a cantar. Winstrand-Robinson (1976, 1975), por ejemplo, cuenta que los hombres eran sometidos a ritos de iniciación cuando eran jóvenes. Estos ritos podían durar varios meses y eran liderados por un hombre adulto, reconocido como un guerrero valiente. Este guerrero les enseñaba a los jóvenes a cantar y a través del canto los introducía a la noción de buen vivir de los kakataibo. La autora da detalles del proceso de aprendizaje de los cantos, que, según refiere, se basaban en la repetición línea por línea de las tonadas que iba recitando el guerrero, a quien se le llamaba *ain ibu*. La traducción de *ain ibu* es literalmente *ain* «su» *ibu* «dueño», pero la forma posesiva de tercera persona tiene también una función exaltativa, por lo que *ain ibu* significa también en este contexto «el dueño por antonomasia o el dueño absoluto». Otros autores como Frank (1994) y Montalvo (2010) hacen mención a este tipo de ceremonia. Frank (1994), en particular, indica que este rito tenía un nombre: *chanin bana okë* entre los kakataibo de Sungaroyacu. La traducción de esta frase sería algo como «recitado de palabras nuevas». Montalvo (2010) se refiere a esta misma práctica como *bana ñuiti* «contar palabras» entre los kakataibo de San Alejandro.

Emilio Estrella (?-2020), sabio kakataibo, experimentó este proceso cuando era joven y fue su propio padre quien le enseñó a cantar. Recuerda que este proceso era muy estricto. Los jóvenes eran sometidos a una serie de privaciones alimentarias, sexuales y sociales. Quedaban aislados en una cabaña en el bosque. A veces se les cubría el rostro con una túnica o *cushma*. Durante este proceso ingerían las cocciones de algunas plantas. El aprendizaje de las canciones ocurría siempre de noche. Los jóvenes se sentaban en pequeñas bancas dentro de una pequeña casa temporal que llamaban *mëkëkë xubu* «casa del recitado» y muchas veces eran maniatados (Frank 1983). Desde fuera el guía cantaba y desde dentro de esta pequeña casa, los jóvenes repetían y aprendían las canciones del hombre kakataibo. Un joven podía recibir este entrenamiento más de una vez a lo largo de su vida. Las privaciones y sacrificios eran necesarios para aprender los cantos adecuadamente. Prieto (2018) refiere características similares.

Las mujeres, por su cuenta, no pasaban por un rito similar al que la literatura detalla para los hombres. Winstrand-Robinson (1976) refiere que las mujeres, desde niñas, escuchaban a sus madres y tías cantar en la casa, y de esa forma iban aprendiendo a cantar. Winstrand-Robinson (1976) refiere además que, si bien las niñas aprendían los ritmos del canto femenino desde muy pequeñas, no empezaban a cantar sino hasta la pubertad. Prieto (2018) indica que el aprendizaje del canto femenino kakataibo requiere de mayor investigación.

El canto kakataibo, tanto el de los hombres como el de las mujeres, se daban siempre en contextos sociales naturales y eran parte de la vida cotidiana del pueblo kakataibo. Se cantaba en asociación a distintas actividades económicas, sociales y rituales (Winstrand-Robinson, 1976). Muchas prácticas tradicionales tenían «su» canto, por lo que el repertorio rítmico del pueblo kakataibo es rico y se compone de una larga lista de géneros. De hecho, los géneros reportados por diversos autores difiere significativamente. Wistrand-Robinson (1969, 1975, 1976) es tal vez la fuente más confiable ya que la autora, debido a su trabajo misional, convivió con los kakataibo por más de 25 meses a lo largo de siete años. Durante este tiempo, visitó los ríos San Alejandro y Aguatía (en sus cursos alto y bajo). Wistrand-Robinson llega a listar nueve géneros cantados entre los kakataibo: *bana tuputi* («palabras medidas», femenino), *kanankiti* («canto conversado», unisex), *bana mëkëti* («canto recitado», masculino), *bana biruti* («canto de iniciación», masculino), *chanin bana* «*oti*» («canto de noticias», masculino), *no bana* «*iti*» («canto del enemigo», masculino), *xunkati* («soplido curativo», masculino) y *rarumati* («canto funebre», unisex). A estos géneros debe añadirse el canto de caza llamado *xakuati* en el que un hombre canta al dueño de un animal antes de salir a cazarlo (Brabec de Mori, 2011). Zariquiey (2014) reporta, además, un género llamado *kiti*, que se canta en la noche después de una pesadilla; otro, exclusivamente femenino, llamado *bana pëpëti*, que sería una variación de *bana tuputi*; y uno llamado *mankëti*, de carácter femenino, que se canta

para recordar a los antepasados. Entonces, hay por lo menos trece géneros cantados kakataibo registrados en la literatura. El gran problema con el estudio de los mismos es que la mayoría de ellos ya no son recordados y por lo tanto no podemos conocer sus características formales ni semánticas. Tampoco podemos saber si la referencia a los mismos tiene verdadero asidero etnográfico, ya que muchos de estos géneros han sido reportados como existentes por una sola persona. Sin embargo, durante nuestro largo periodo de convivencia con los kakataibo del bajo Aguaytía y gracias a la enseñanzas de mis maestros, pude registrar y aprender de primera mano cantos de los géneros *bana tuputi*, *no bana iti*, *mankëti* y *xakuati*. Este estudio se basa en algunas de las grabaciones que hice con tres sabios kakataibo: Emilio Estrella, Irma Odicio y Carlota Odicio. Emilio Estrella y Carlota Odicio ya no están con nosotros. Emilio Estrella, de hecho, fue una especie de padre para mí y mucho de mi forma de entender la lengua y la cultura kakataibo proviene de su propia mirada, de su sabiduría y de su amor, que compartió conmigo durante más de diez años de intensa amistad. Tres cantos de Emilio Estrella (*no bana iti*) se analizan en este estudio. Los cantos femeninos provienen de Irma Odicio (*bana tuputi*).

Este estudio se basa en una colección que incluye nueve canciones tradicionales kakataibo recogidas en la comunidad de Yamino entre 2010 y 2012. Cada canción ha sido registrada en audio mediante una grabadora ZOOM-H4 y en formato no comprimido WAV (estéreo, digitalizado a un ratio de 44,100 Hz y a 16 bits). Asimismo, se incluyen transcripciones y traducciones sincronizadas para cada canción. Estas transcripciones y traducciones se han realizado con el programa 2 gratuito ELAN (creado por el Instituto Max Plank para la Psicolingüística: <http://tla.mpi.nl/tools/tla-tools/elan/>). La colección puede ser consultada en el Archivo Digital de Lenguas Peruanas de la PUCP (<https://datos.pucp.edu.pe/dataset.xhtml?persistentId=hdl:20.500.12534/Y82IXS>).

Más específicamente, en este estudio nos concentramos en dos géneros cantados del pueblo kakataibo, *no bana «iti* y *bana tuputi*, ya que en ellos encontramos de forma recurrente el motivo del viaje. *No bana «iti* es un género masculino, que toca temas relacionados al encuentro, usualmente violento, con otros pueblos. El *bana tuputi* es un tipo de canción solo practicada por mujeres que canta sobre los recuerdos de personas y de viajes de una manera muy nostálgica. En el *bana tuputi* la cantante narra su niñez y la relaciona con la vida de sus hijos, sobre todo cuando estos han emprendido un viaje.

La poética del viaje

Viajar no significa solamente desplazarse. Viajar implica, además, conocer nuevos lugares, nuevas personas, nuevas formas de ser. Viajar supone aventurarse, atreverse. Pero viajar es también dejar atrás a los que se quedan. En el universo poético de los cantos kakataibo todos estos aspectos que construyen el significado hondo del

viaje se hacen manifiestos y establecen una distinción entre hombres y mujeres. El *no bana iti*, que se asocia también a hazañas de guerra, es un género en el que los hombres narran sus viajes o los viajes de sus padres o los viajes de sus hijos. La figura del hombre kakataibo, en estos cantos, se ofrece cargada de valentía y de fuerza, y se equipara con la imagen del jaguar. El *bana tuputi*, por otra parte, cantado por las mujeres, nos construye una imagen en la que la mujer kakataibo añora la presencia de los que se han ido y permanece en el seno de la familia, como centro, como un pilar permanente.

«Yo soy un jaguar»: la poética del viaje en el canto masculino kakataibo

El hombre kakataibo hace la guerra, viaja, se enfrenta a su sino sin miedo. Así se nos muestra esta figura en los cantos tradicionales del *no bana iti*, en los que los hombres cantan sus hazañas y las hazañas de otros hombres. Una metáfora que aparece recurrentemente en estos cantos tradicionales es la que presenta al hombre kakataibo como un jaguar. Esto se condice con lo que ha sido reportado para otros pueblos amazónicos. Para la cosmovisión amazónica, el jaguar «es un animal de hábitos misteriosos. Puede avanzar con sigilo en la oscuridad. Su fuerza es capaz de destruir toda resistencia y vencer a los espíritus de la noche» (Favaron 2017, p. 194).

El hombre kakataibo toma prestada la fuerza del jaguar, se adentra en la oscuridad de los lugares desconocidos; es valiente, fuerte y aguerrido, capaz de recorrer sin miedo grandes distancias. Es el jaguar la criatura más fiera del bosque amazónico. Esto es fundamental en el canto masculino de *no bana iti*. El hombre siempre empieza posicionándose como jaguar. En el siguiente fragmento, el cantante le dice a su hermana que él es un jaguar, un jaguar al que no se le puede aconsejar ni engañar (para que no viaje). Un tigre que ya se puso de pie y está listo para emprender el viaje.

(1)	chira bakē xanu	hermana
	chira bakē xanu	hermana
	ēsētima ‘inu	yo soy un jaguar al que no se le aconseja
	ēsētima ‘inu	yo soy un jaguar al que no se le aconseja
	parantima ‘inu	yo soy un jaguar al que no se le engaña
	ëx kana nira	yo
	nirakëakën	me puse de pie (para viajar)

Los kakataibo son jaguares, pero también eran jaguares los antepasados de los mestizos, a los que los kakataibo se enfrentaban. Exaltando la valentía del enemigo, se refuerza indirectamente la valentía que estos cantos le atribuyen al hombre kakataibo.

(2)	no chai bēu	los antepasados de los mestizos
	bēuama ‘inu	eran jaguares que no se arrodillaban
	no papan bēu	los padres de los mestizos
	bēuama ‘inu	eran jaguares que no se arrodillaban

La figura del jaguar, tan recurrente en la voz masculina de los cantos kakataibo es fundamental desde una perspectiva amazónica. Para Viveiros de Castro (2013), el perspectivismo amazónico asume que todos los seres del bosque, animales incluidos, tienen un fondo de humanidad, un lenguaje y una perspectiva. En palabras del propio Viveiros de Castro:

Un jaguar, por ejemplo, es más que un simple jaguar; cuando está solo en la selva, se saca su «ropa» animal y se muestra como humano. Todos los animales tienen un alma que es antropomorfa: su cuerpo, en realidad, es una especie de ropa que esconde una forma fundamentalmente humana. (2013, p. 57)

Esto implica que, en realidad, la humanidad, para los pueblos indígenas de la Amazonía, no es la excepción sino la regla. Todos los seres tienen un trasfondo humano. En el contexto amazónico, el jaguar es particularmente significativo; para Viveiros de Castro (2013), en el pensamiento perspectivista amazónico, el jaguar bebe la sangre de su presa como si fuera chicha fermentada de yuca y la bebe del cuerpo inerte de su presa, como si este fuera un cuenco fino y bien tallado, porque el jaguar se ve a sí mismo como humano, y nos ve a nosotros, los humanos, como pecarís, porque puede comernos. Cuando una persona se encuentra con un jaguar en el bosque, tiene lugar un conflicto de perspectivas: la del jaguar, que se percibe a sí mismo como un cazador humano y nos ve a nosotros como presas, y la nuestra, que busca definirse como la perspectiva humana legítima. Si se impone la perspectiva del jaguar, el ser humano muere como presa de caza. Ese poder especial del jaguar que nos ve como presas, y el peligro que conlleva, es el centro de mucha de la mitología amazónica: jaguares un poco humanos, pero también humanos un poco jaguares, porque al concederle humanidad a los jaguares, los humanos amazónicos se acercan a ellos y también pueden ser jaguares. En palabras del propio Viveiros de Castro:

Cuando los indios dicen que «los jaguares son personas», esto nos dice algo sobre el concepto de jaguar y también sobre el concepto de «persona». Los jaguares son personas porque, al mismo tiempo, la jaguaridad es una potencialidad de las personas, y en particular de las personas humanas. (2013, p. 22)

Entonces, es esa potencialidad la que encontramos en los cantos kakataibo de los hombres, tal y como la predice Viveiros de Castro, y en plena concordancia con el pensamiento perspectiva propuesto por el autor para los pueblos amazónicos. Ser jaguar es una posibilidad, porque el jaguar es también humano. La relación hombre-jaguar está documentada para varios pueblos amazónicos. Los yanasha, por ejemplo, cuentan que en tiempos remotos los animales fueron humanos que se vestían con cushmas decoradas que terminaron por adherírseles al cuerpo de forma tal que ya no pudieron sacárselas (Santos Graneros 2007). Los médicos yanasha, en ese sentido, pueden colocarse la cushma del jaguar y realizar proezas impensables

para otros humanos (Santos Granero, 1994, p. 158). Similares relatos aparecen entre los huni kuin (D'Ans 1975) y los shipibo-konibo (Favaron 2017), aunque entre estos últimos son los brujos los que buscan transformarse en jaguares para dañar a los otros (Favaron 2017, p. 193).

El hombre kakataibo construido en el *no bana iti* no es un hombre kakataibo en particular, sino un arquetipo. Por eso, cuando se habla del viaje de un hijo, por ejemplo, el cantante lo asocia directamente con él mismo («mi hijo es como yo») y, al mismo tiempo, con figuras míticas fundamentales para los kakataibo, como el inca («(es) como el inka, antepasado de los mestizos»). Cuando se canta de un hombre viajero en el *no bana iti* se canta de todos los hombres kakataibo:

- | | | |
|-----|---------------|---|
| (3) | ësa bakë | «mi hijo (es) como yo» |
| | bakë xubina | «hijo (de hombre) muy joven» |
| | tua xubina | «hijo (de mujer) muy joven» |
| | no chai 'inka | «(es) como el inka, antepasado de los mestizos» |

El viaje es una aventura enigmática y desafiante. Por ello al construirlo es importante dejar en claro que el viaje supone encontrarse con tecnologías nuevas, que provienen de otras culturas. Aquí, por ejemplo, se hace alusión a «lanchas de metal» (probablemente una metáfora para los automóviles o los aviones) y a un cerro en el que los antepasados de los mestizos construyeron un túnel:

- | | | |
|-----|--------------------------------|---|
| (4) | no chai manë / manë tapan okë | «(con) una lancha de metal hecha por los antepasados de los mestizos» |
| | no papa bashi / bashi kini okë | «(por) un hueco hecho en un cerro por los padres de los mestizos» |

Las tecnologías encontradas en ese viaje son siempre exaltadas a través de calificativos que las presentan como brillantes, bellas, impresionantes. Aquí por ejemplo se describe la casa de oro del inca (¿un barco?) como brillante y poderoso como un rayo en el cielo:

- | | | |
|-----|-----------------|-------------------------------------|
| (5) | inka ñami xubu | la lancha del inca |
| | no papa 'inka | el inka, padre de los mestizos |
| | inkan ñami xubu | la casa de metal del inka |
| | 'ichu 'ichukikë | sumamente brillante |
| | mëri mërikikë | luminoso (como un rayo en el cielo) |

En este pasaje, por otro lado, las «cosas» de los mestizos son descritas usando colores: cosas blancas, cosas rojas, cosas negras, que el cantante narra que cargaba sobre la espalda. Nótese que los colores rojo y negro son denotados metonímicamente a través de nombres de animales prototípicamente asociados a dichos colores:

- | | | |
|-----|-----------------|--|
| (6) | ain uxu ira | las cosas más blancas |
| | ain xon ira | las cosas más rojas (xon 'guacamayo rojo') |
| | ain chuna ira | las cosas mas negras (chuna 'mono araña') |
| | 'itsa 'itsa iku | muchísimas cosas |
| | Ikumikian | me hacían cargar en la espalda |
| | rabë rabë iku | de dos en dos |
| | ikumikian | me hacían cargar en la espalda |

En el siguiente pasaje, la lancha de metal del inca es descrita a través de ideófonos, de sonidos. Son sonidos mágicos, que revelan poder, misterio. Cosas que hacen ruido:

- | | | |
|-----|-----------------|-------------------------------------|
| (7) | inka ñami nunti | la lancha de metal del inca |
| | no chai inka | el inca, antepasado de los mestizos |
| | inka manë nunti | la lancha de metal del inca |
| | nasan nasan kai | haciendo el sonido nasan nasan |
| | bana bana oi | haciendo ruido |

Otra característica del viaje del hombre es que siempre se presenta como enigmático, lejano e inhóspito. El hombre kakataibo viaja a lugares siempre lejanos. Aquí, por ejemplo, el cantante cuenta que el viento lo llevó lejos, como si hubiera volado. Los dos últimos versos refuerzan la idea de valentía. El cantante es el primero en ver, es el primero en probar cosas que ningún otro kakataibo conocía:

- | | | |
|-----|----------------|----------------------------|
| (8) | bëtsi bakau ka | por otro río |
| | bëtsi mëu ka | por otra tierra |
| | suñuanën 'apá | el viento fuerte |
| | 'apaakexa | me llevó |
| | puna puna buan | el viento fuerte |
| | buankëxa | me llevó |
| | bakë xubi ka | aunque era niño |
| | tua xubi ka | aunque era niño |
| | buankëxa | me llevó |
| | 'ënpain tanun | para que yo pruebe primero |
| | 'ënpain isnun | para que yo vea primero |

En el siguiente pasaje, esa idea de viaje a lugares remotos se repite. El cantante cuenta haberse introducido en ríos profundos y grandes para pescar una gran cantidad de peces de diversos tipos:

- | | | |
|-----|---------------|---|
| (9) | ain parukama | (en) los ríos más grandes |
| | ain kuchakama | (en) los ríos más profundos |
| | butunkukian | yo nadaba por acá y por allá |
| | nanëukukian | yo me sumergía por acá, por allá |
| | xon pacha 'ëo | y a las palometas grandes y rojos (xon «guacamayo») |
| | xon ruti 'ëo | y a las pacos grandes y rojos (xon «guacamayo») |
| | uxu ruti 'ëo | y a los pacos grandes y blancos |

chirimipabian	yo los hacía saltar
xon ruti 'ëo	y a los pacos grandes y rojos (xon «guacamayo»)
chirimipabian	yo los hacía saltar
uxu sanin chiri	y a las anchovetas pequeñas
chirimipabian	yo los hacía saltar
ukumipabian	las hacía salir del agua

El hombre kakataibo es valiente y fuerte. Se atreve a todo. No teme. En los pasajes presentados arriba, por ejemplo, el cantante cuenta que se adentró a un túnel, algo que él nunca ha visto, y cuenta que se sumergió en un río profundo para pescar una gran cantidad de pescado. Lo hizo con valentía. Lo mismo ocurre con otros hombres kakataibo, su hermano y su cuñado, emprendieron ese viaje con él y se adentraron en ese túnel, sin miedo, aunque nunca lo habían visto:

(10) ëxëshira ëxë	yo solito
atsiunkukian	entré (en ese hueco)
ën bëtsibë	con mi hermano
katikanankëma	uno delante del otro
'atsiunkukian	entramos (en ese hueco)
ën chaibë	con mi cuñado
ën bëtsibë	con mi hermano

La recompensa de esta valentía es siempre la sabiduría. Quien ha viajado y vivido con los mestizos conoce a fondo sus tecnologías y su cultura. Aquí, por ejemplo, el cantante cuenta que el aprendió muchas cosas porque se las enseñaron los mestizos:

(11) kiantankëx kana	Después de que fui donde ellos
ain 'ati unan	sus tecnologías
unanmikian	me enseñaron
ain bakëmabi	aunque no era su hijo
ain chaimabi	aunque no era su cuñado
ain ñu ka unan	sus cosas
unanmirakian	me enseñaron

«Desde esta tierra, desde este río»: la poética del viaje en el canto femenino

El tema del viaje también es recurrente en el canto femenino y, en particular, en el *bana tuputi*, que es un género en el que las mujeres kakataibo recuerdan nostálgicamente a sus parientes, a sus padres y a sus hijos, y los imaginan en viajes como los que se poetizan en el canto masculino. El viaje aquí es construido con las mismas metáforas y las mismas estrategias poéticas; la gran diferencia es, sin embargo, que el viaje se le atribuye al otro, al padre, al hijo o al esposo. La mujer se construye a sí misma siempre en un lugar cercano «en esta tierra, en este río», en casa, esperando el retorno del pariente. Es interesante que la mujer suele presentar el lugar de la

enunciación del canto como el lugar donde se crió. Se trata, entonces, de una casa permanente en el tiempo. Es interesante contrastar este pasaje con el inicio del pasaje en (8) (repetido en (13)) en el cual el hombre se asocia a otras tierras y a otros ríos:

- | | |
|----------------------------|------------------|
| (12) <i>ënë menuxun</i> | en esta tierra |
| <i>ënë bakanuxun</i> | en este río |
| <i>ën titan ë</i> | mi mamá a mí |
| <i>iniotankëxun</i> | me hizo señorita |
| <i>ën papan ë</i> | mi papa a mí |
| <i>iniotankëxun</i> | me hizo señorita |
| (13) <i>bëtsi bakau ka</i> | por otro río |
| <i>bëtsi mëu ka</i> | por otra tierra |

La mujer, entonces, luego de situarse ella misma «en esta tierra», procede a contar las bondades de su padre, que tal como se discutió en 4.1, al ser un hombre *kakataibo*, viaja, experimenta, se ausenta. El papá y el tío de la cantante se fueron a la guerra. Sus escopetas, como ocurría con las «cosas del inca» en los cantos masculinos del *no bana iti*, poseen propiedades casi míticas, como por ejemplo el color. Esto se aprecia en el siguiente párrafo, donde el parecido con la descripción de las cosas del Inca presentado en (6) es más que evidente.

- | | |
|-------------------------|--|
| (14) <i>ën papan ka</i> | mi padre |
| <i>ain bëtsibë</i> | con su hermano |
| <i>ain xón irapanën</i> | con sus escopetas rojas (<i>xón</i> «guacamayo rojo») |
| <i>ain uxu irapanën</i> | con sus escopetas blancas |
| <i>iabianñaxun</i> | llevándolas en el hombro |
| <i>toinbianñaxun</i> | tomándolas con la mano |

La mujer cantante exalta la figura de su padre, quien se encargó de «hacerla señorita». Para ello, siempre llevaba alimento a la casa, era quien se encargaba de proveer lo necesario para que la familia viviera con tranquilidad y holgura. El alimento viene de afuera, lo trae el padre, que es quien viaja y anda por la noche, porque es jaguar (ver 4.1). Aunque es cierto que el hombre es quien sale y emprende el viaje, siempre retorna. La mujer permanece, porque tal como lo explica Favaron (2017), la mujer es la guardiana del afecto. En el siguiente fragmento se refuerza esa idea. Las tres últimas líneas recogen la voz del padre, que traía *sachavacas*, y decía «con eso nuestra hija crecerá y será señorita». Es claro que se trata de la voz del padre porque solo los hombres llaman a sus hija *ini* (*bëchikë*):

- | | |
|------------------------|-----------------------|
| (15) <i>ën papan ë</i> | mi papá a mí |
| <i>xuntaku 'ati</i> | para hacerme señorita |
| <i>ën papa 'ain</i> | mi papa |
| <i>ain kuru 'o</i> | su sachavaca ceniza |

ain chuna 'o	su sachavaca negra (chuna «mono araña»)
ën papan bëu	mi papá
bëuakëxa	las cazaba
ën puin bëu	mi hermano
bëuakëxa	las cazaba
nukën ini anun	con eso nuestra hija
anun kanioti	con eso va a crecer
anun xuntaku	con eso va a ser señorita

Los hombres cuidaban de las mujeres de su casa y por eso tenían que salir. Salían a cazar. Salían a la guerra. Pero eso que era un acto de protección dejaba al mismo tiempo una profunda sensación de tristeza en las que se quedaban. La sensación que deja el canto de la mujer, de hecho, es la de una profunda orfandad y una inmensa soledad. El padre y el hermano se han ido. Ella se ha quedado sola, con las otras mujeres de su casa. La tristeza que esto deja no solo se aprecia en el ritmo y el tono mismos del *bana tuputi*, sino en las palabras. El párrafo siguiente es particularmente desolador:

(16) papañuma 'ikë	yo soy la que no tiene padre
puinñuma 'ixun	yo soy la que no tiene hermano
ën papan ka	mi padre
ë 'ibuñuma	me dejó sin dueño
'ibuñumaobi	me convirtió en una persona sin dueño
obiankëxa	en eso me convirtió
ën titan ë	mi madre a mi
axëshira axë	me crío solita
axëshi tsoo	vivió solita conmigo
tsoorukian	vivió (solita conmigo) por largo tiempo
ñakarukian	habitó (solita conmigo) por largo tiempo

El contraste entre el rol del hombre kakataibo y el rol de la mujer kakataibo se hace evidente en el siguiente fragmento. En él, apreciamos la misma enunciación desde «esta tierra, este río», pero su hijo, que lleva «el nombre de su padre» se fue a hacer el servicio militar y viaja hacia «tierras y ríos lejanos». Aquí el viaje siempre es del hijo varón, la mujer se queda esperándolo y extrañándolo. Su hijo, referido como el nombre de su padre, se fue río abajo, a otros lugares:

(17) ënë menu ka	en esta tierra
ënë bakanu ka	en este río
papan anë 'ibu	el nombre de mi padre
ka 'ibuaxa	se fue bajando (el río)
ka pakëxa	bajó (el río)
papan anë ka	el nombre de mi padre
ura bakanuax	por ríos lejanos

ura menu ax
ka 'ibuaxa

por tierras lejanas
bajó

Ahora que vive lejos, ya no come la comida que le preparaban su mamá y su hermana. Esto es claramente una expresión de preocupación, de pena. ¿Qué habrá estado comiendo mi hijo en esos lugares lejanos? Al mismo tiempo refuerza la dicotomía hombre – mujer que se refiere en las canciones kakataibo. La comida es una metáfora de la familia y del parentesco, que es un elemento fundamental en la cultura amazónica. El parentesco surge en la convivencia, cuando las personas se alimentan juntas y comen alimentos legítimos, compartiendo fluidos y nutrientes (Favaron, 2017). El hijo de la mujer que canta está lejos, está sirviendo a su patria como soldado, está solo, lejos de la familia, rodeado de mestizos en una tierra lejana. Todo eso se expresa en la metáfora del alimento: «ya no come lo que preparaba su hermana» ¿Qué pasa cuando un kakataibo come con mestizos la comida de los mestizos? Puede olvidar sus raíces, puede no volver, quebrando así el círculo de viaje y retorno. Esto no es trivial: la propia humanidad entra en riesgo (Favaron, 2017):

- | | |
|--------------------|--|
| (18) papan anë akë | el que fue nombrado con el nombre mi padre |
| akë ka 'ikë | el que fue nombrado |
| ën bakë 'ikë | el que es mi hijo |
| ura me tsoo | el que vive en una tierra lejana |
| tsoorutankëx ka | después de vivir allá por mucho tiempo |
| xabun piti 'akë | la comida que su hermana hacía |
| 'akëmarua | no la ha comido por largo tiempo |
| titan piti 'akë | la comida que su madre hacía |
| 'akëmarua | la comida que su hermana hacía |

Es muy interesante notar que los recursos poéticos usados por las mujeres en el *bana tuputi* son altamente similares a los que usan los hombres en el *no bana iti*. La gran diferencia es que en el caso del *bana tuputi* la mujer usa esos recursos para hablar de los viajes de un hombre. Alusiones al viento fuerte, que se llevó volando a su hijo, se encuentran constantemente. Un aspecto muy interesante, además, es que en el canto de la mujer, las tecnologías del inca y de los mestizos son atribuidas al hombre kakataibo. Cuando el hombre canta, la lancha de metal es de los antepasados de los mestizos. Cuando la mujer canta, la misma lancha es transferida a su hijo, que arquetípicamente representa al hombre kakataibo. En el canto masculino siempre hay referencias a la idea de que el cantante aprendió de los mestizos. En el canto femenino, este aprendizaje ya está consumado. El posesivo *ain* «su» refiere al hijo viajero. Es su balsa de metal. Es su casa de metal. Estas tecnologías de los mestizos, en la perspectiva de la mujer kakataibo, han sido transferidas a su hijo y al hombre kakataibo en general. Es interesante notar que, tal como ocurría con el canto masculino, la mujer hace uso del ideófono *nasan nasan* para describir el funcionamiento

de ese objeto casi mágico descrito como una casa o como una lancha de metal (que probablemente sea un avión):

(19) suñu anën bua	el viento fuerte lo llevó
puna puna bëa	el viento fuerte lo llevó
an buankëx ka	cuando se lo llevó
ura bakanu	a un río lejano
ura menu	a una tierra lejana
anu kwantankëx ka	después de ir por allí
ka 'ibuaxa	él se fue río abajo
(...)	
ain ñami tapu	su balsa de metal
ñami tapu akë	la basa de metal que hizo
ain ñami xubu	su casa de metal
ñami xubu akë	la casa de metal que hizo
nasan nasan kai	haciendo sonar nasan nasan
ka «iruaxa	se fue río arriba

Las canciones masculinas también contribuyen a la construcción de la imagen de la mujer kakataibo, como la que se queda, como la que espera, la que guarda el afecto y el cuidado (Favaron 2017). En el siguiente fragmento, el hombre sugiere que luego de su viaje trajo un venado y dice que su hermana y su madre le sacarían la piel para que él, el cazador, la consuma. Limpiar la carne es fundamental, porque limpiar la carne nos preserva como humanos (Favaron 2017). Los cantos masculinos exaltan también el rol dador de humanidad y preservador de los afectos de la mujer kakataibo como pilar estable, como núcleo indefectible de la familia:

(20) ën titan ë	mi madre
ën xabun ë	mi hermana
ushin chaxu xaka	la piel de venado rojo
uxu chaxu xaka	la piel de venado blanco
ë xukaxuan	la limpiaban para mí

En esa misma línea, en el siguiente párrafo, el cantante describe a su hermana y a su madre, como tratando de engañarlo para que no viaje, como tratando de retenerlo para que se quede en casa, como una forma de protegerlo. Sin embaego, el hombre kakataibo es jaguar, debe cumplir su rol, debe viajar:

(21) ën tita paran	mi madre
parantimakian	no podía engañarme
ën xabu paran	mi hermana
parantimakian	no podía engañarme
ën tita tëkë	mi madre
tsikëkërëkai	no me puede amarrar de la cintura
kaisamakian	para que yo no me vaya

ën xabu tsitë	mi hermana
tsitëkërëkai	no me puede amarrar de la cintura
kaisamakian	para que yo no me vaya

Roles performativos, no personas reales

Los cantos kakataibo son solo parcialmente testimoniales. Si bien algunos de los hechos narrados en los mismos coinciden con la historia personal de los cantantes, en general no representan versiones fidedignas de la historia de las personas implicadas. Se trata más de un «deber ser» que de un «ser». En otras palabras, si bien los cantos kakataibo encierran hasta cierto punto una visión de lo que los kakataibo podrían haber considerado el orden esperable de las cosas, de ninguna manera describen un ordenamiento social palpable en la realidad. No todos los hombres kakataibo eran o son fieros guerreros y valientes viajeros. No todas las mujeres kakataibo eran o son personas hogareñas que renuncian al viaje y lloran a los que se han ido. Entonces, es importante apuntar que más allá de una tendencia hacia la nostalgia o hacia la bravura, estos cantos no relatan una realidad etnográfica que se condiga con la vida de los kakataibo. Tienen un enorme valor artístico y performativo, y tal vez nos digan algo sobre lo que los kakataibo consideran como el deber ser, pero no se conciben con la realidad etnográfica. Muchas mujeres kakataibo que conocemos han emprendido viajes y han liderado grandes aventuras. Muchos hombres kakataibo que conocemos nunca dejaron su comunidad.

Los cantos kakataibo son largamente performances, en los que el o la cantante asume un rol. El hombre se muestra fiero, tradicionalmente cantaba con sus armas en la mano, lanzaba flechas contra un árbol y mostraba una gran agresividad. La mujer se muestra melancólica, llora mientras canta y mira el horizonte con una pena infinita en la mirada. Sin embargo, estas formas de cantar no representan a las personas de carne y hueso. De hecho, la cantante mujer que compartió conmigo los *bana tuputi* ha viajado mucho en busca de trabajo y esto es algo que ocurre frecuentemente con otras mujeres y jóvenes kakataibo que en la actualidad salen a las ciudades en busca de trabajo o de oportunidades formativas. La mujer kakataibo descrita en el *bana tuputi* no existe en el mundo real, es una poetización de ciertos valores que tradicionalmente los kakataibo han atribuido a la mujer, presentada como un arquetipo de fidelidad. Lo mismo ocurre con el hombre kakataibo construido en el marco del *no bana iti*. No es un hombre real, es un arquetipo de la valentía. Decimos esto porque el estudio que acabamos de presentar aquí es sobre el contenido de los cantos tradicionales kakataibo y no debe leerse como se leería el resultado de una investigación etnográfica.

Conclusiones

El arte verbal cantado del pueblo kakataibo se nos ofrece como una compleja red de géneros cantados que cumplían diferentes roles y se usaban en distintos espacios. Los cantos kakataibo establecían una distinción bastante nítida entre géneros que podían ser cantados por hombres y géneros que podían ser cantados por mujeres. Los hombres aprendían a cantar en el marco de un complejo rito de iniciación compuesto de privaciones y ayunos que buscaban endurecer el carácter de los adolescentes kakataibo. Las mujeres aprendían a cantar desde niñas, en el hogar, de forma natural; pero no cantaban sino hasta entrar en la adolescencia. Nuestro estudio se enfocó en el motivo del viaje. En relación con este tema, hemos apreciado cómo hombres y mujeres abordan el tema del viaje de manera radicalmente distinta. El tema del viaje se relaciona de alguna forma con la figura del sujeto migrante en la literatura peruana, tal como lo describe Cornejo Polar (1996). Cornejo Polar (1996) nos presenta la imagen del sujeto migrante que construye un discurso heterogéneo y muchas veces contradictorio: nostalgia y rechazo por el lugar de origen, fascinación y exclusión en el nuevo territorio. Este discurso nutre el repertorio literario peruano, tanto en sus manifestaciones más oficiales (por ejemplo, la literatura de Vargas Llosa o José María Arguedas) como en sus expresiones subalternizadas (por ejemplo, la voz de los cómicos ambulantes que pueblan las calles de las ciudades del Perú). Para Cornejo Polar (1996), la retórica del migrante peruano pone énfasis en sentimientos tales como el desgarramiento y la nostalgia. Estos sentimientos se materializan en el nuevo espacio, la ciudad, concebida como un lugar hostil, pero al mismo tiempo fascinante o necesario; una suerte de promesa de plenitud.

Para Cornejo Polar (1996), el discurso migrante peruano es un discurso radicalmente descentrado, ya que se construye sobre diversos ejes, asimétricos, incompatibles y contradictorios. Por ello, la figura del migrante contradice el discurso del mestizaje, dado que no intenta sintetizar estas distintas fuerzas en un espacio de resolución armónica. Entonces, el migrante, para Cornejo Polar, en lugar de unir y mezclar lo de aquí y lo de allá, termina hablando desde ambos espacios, desde el hoy y el ayer, desde lo antiguo y lo nuevo; todos estos elementos se combinan de formas no estructuradas dándole a la voz del migrante diversas tonalidades al mismo tiempo. En este panorama, y considerando que los cantos kakataibo forman parte del repertorio polifónico de la literatura peruana tal como lo entiende Cornejo Polar (2003), es interesante preguntarse por el viajero kakataibo y por cómo esté se conecta, se relaciona o se distancia con la figura del migrante peruano, tal como la describe Cornejo Polar. En relación a esta pregunta, hay un primer aspecto fundamental en la poética del viaje en las canciones kakataibo que parece resolver el carácter contradictorio que manifiesta la voz del migrante: en las canciones kakataibo, los dos mundos fundamentales construidos por el tema de la

migración se reparten en la voz del hombre kakataibo (4.1) y la mujer kakataibo (4.2). El hombre kakataibo es el que viaja. Viajar es un acto de valentía. Es parte de su afán por demostrar que no le teme a nada, que es un jaguar. Entonces, en ese estado espiritual no cabe la nostalgia, ni la pena. En su voz se construye aquello más positivo que el migrante reconoce en el nuevo espacio, tal como lo explica el propio Cornejo. El viajero encuentra nuevos mundos, nuevas gentes, nuevos artefactos. Los incorpora de forma natural porque no le asustan. Los disfruta porque no tiene miedo. Además, siempre retorna al seno de su familia donde contara sus hazañas. El viajero kakataibo, en ese sentido, no se queda en un nuevo lugar, desenraizado de su pasado y su familia. Lo interesante, sin embargo, es que la mujer kakataibo, que es quien se queda esperando, lleva consigo la nostalgia que Cornejo Polar asocia al sujeto migrante peruano. De hecho, su voz, su canto triste, están cargados de nostalgia, melancolía y tristeza. Recuerda a sus padres, recuerda a sus hijos, siempre con amor. Esta es la voz del aquí, del ayer, de lo antiguo, exactamente como la describe el crítico literario peruano. Al contrastar la voz masculina con la voz femenina, es claro que la imagen del migrante sigue existiendo en términos de sus componentes, pero ha sido dividida en dos, evitando así la contradicción primordial: en el canto masculino, la fascinación por lo nuevo; en el canto femenino, la nostalgia por lo antiguo; para el hombre, el allá; para la mujer, el aquí. Son exactamente los mismos ingredientes contradictorios y disonantes, solo que distribuidos en dos personajes diferentes, cada uno cumpliendo un rol, cada uno con una voz que canta. Estas voces, las de los hombres y las de las mujeres, son, en palabras de Cornejo Polar (1996), «las voces múltiples de las muchas memorias que se niegan al olvido», cada una desde un distinto lugar de enunciación. Esa es la particularidad de la poética del viaje en las canciones kakataibo. Las voces femeninas y masculinas que nos cantan, sin embargo, son altamente performativas. Una de nuestras propuestas es que el hombre y la mujer que se presentan en los cantos tradicionales kakataibo no son realidades necesariamente etnográficas, sino creaciones poéticas. Los hombres y las mujeres kakataibo en la realidad no se distribuyen los roles de la forma narrada en los cantos, sino que negocian sus roles y sus identidades en contextos sociales sumamente dinámicos, en los que enfrentan presiones e influencias de distinto tipo. Los cantos tradicionales del pueblo kakataibo, en realidad, nos contactan con personajes idealizados y arquetípicos, no con hombres y mujeres de carne y hueso. Eso, tal vez, los hace profundamente poéticos y maravillosamente conmovedores.

Referencias

- CORNEJO POLAR, Antorio. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, LXII, 837-844. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1996.6262>
- CORNEJO POLAR, Antorio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Berkeley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- BRABEC DE MORI, Brendt. (2011). *Die Lieder Der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie Der Indigenen Bevölkerung Im Ucayali-Tal, Westamazonien [Songs of the Real People. A Musical Anthropology of Indigenous People in the Ucayali Valley, Western Amazon]*. Tesis de doctorado. University of Vienna.
- FAVARON, Pedro. (2017). *Las visiones y los mundos; Sendas visionarias de la Amazonía occidental*. Amazon Council for Anthropology and Practical Application (CAAAP) and National University of Ucayali (UNU).
- FLECK, David. (2013). Panoan Languages and Linguistics. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 99 (1). <https://doi.org/10.5531/sp.anth.0099>
- FRANK, Erwin. (1983). «Mecece. La Función Sicológica Social y Económica de Un Complejo Ritual de Los Uni (Cashibo) de La Amazonía Peruana.» *Amazonía Peruana*, 5, 63-78. <https://doi.org/10.52980/revistaamazonaperuana.vi9.209>
- FRANK, Erwin. (1994). Los Uni. En Frederica Barclay y Fernando Santos Granero Guía *Etnográfica de La Alta Amazonía*. FLACSO, 129-237. <https://doi.org/10.4000/books.ifea.2467>
- MONTALVO VIDAL, Abner. (2010). *Los Kakatai. Etnia Amazónica Del Perú*. Instituto del Bien Común.
- PRIETO, Alejandro. (2018). *Estrategias de Composición de Las Canciones Tradicionales Kakataibo (Pano, Perú)*. Tesis de Maestría. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RITTER, Gerhard. (1997). Exposición de Algunos Elementos de La Cultura Cashibo-Cacataibo. *Anthropologica*, 15, 217-53. <https://doi.org/10.18800/anthropologica.199701.008>
- SANTOS GRANERO, Fernando. (1994). *El poder del Amor: poder, conocimientos y moralidad entre los Amuesha de la Selva Central del Perú*. Abya-Yala y CAAAP.
- SANTOS GRANERO, Fernando. (2007). *Almas sensuales: modos incorpóreos de sentir y conocer en la amazonía indígena*. *Amazonía Peruana*, 30, CAAAP, Lima. <https://doi.org/10.52980/revistaamazonaperuana.vi30.69>
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. (2013). *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio*. Tinta Limón
- WINSTRAND, Lila M. 1969. *Folkloric and Linguistic Analyses of Cashibo Narrative Prose*. Tesis de doctorado. The University of Texas.
- WINSTRAND-ROBINSON, Lila. (1975). Cashibo Song Poetry. *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, 11, 137-51. <https://doi.org/10.2307/779888>
- WINSTRAND-ROBINSON, Lila. (1976). *La Poesía de Las Canciones Cashibo*. *Dato Etno-Lingüísticos* 45, 1-29.
- ZARIQUEY, Roberto. (2011). Aproximación Dialectológica a La Lengua Cashibo-Cacataibo (Pano). *Lexis*, XXXV, 5-46. <https://doi.org/10.18800/lexis.201101.001>
- ZARIQUEY, Roberto. (2013). «Tessmann's <Nokamán>: A Linguistic Investigation of a Mysterious Panoan Group.» *Cadernos de Etnolingüística*, 5, 1-48.

ZARIQUIEY, Roberto. (2014). *Canciones Tradicionales (Kakataibo)*. Archivo Digital de Lenguas Peruanas. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/35164>.

ZARIQUIEY, Roberto. (2018). *A Grammar of Kakataibo*. Berlin: Mouton de Gruyter. <https://doi.org/10.1086/695544>