



**Alejandro Prieto Mendoza**  
(Lima, 1992)



Lingüista y músico. Magíster en Lingüística por la Pontificia Universidad Católica del Perú, y doctorando en Estudios Amazónicos por la Universidad Nacional de Colombia, sede Amazonía. Ha publicado sobre arte verbal de los cantos amazónicos en revistas internacionales especializadas y trabaja en torno a la documentación lingüística y musicológica de la Amazonía. Es actual docente de la Maestría de Arqueología Andina en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.



**Ricardo López Alcas**  
(Lima, 1989)



Músico multiinstrumentista, con estudios de percusión en el Conservatorio Nacional de Música. Es bachiller en Musicología por la Universidad Nacional de Música y bachiller en Arte y Cultura por la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, de Lima. Ha publicado artículos musicológicos. Participó como ponente y artista en el II Congreso de Etnomusicología de la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de México (2018), en el II Encuentro de Arqueomusicología de las Américas en la Universidad de los Andes (Colombia, 2019) y en las VIII Jornadas Académicas de Ciencias de la Música del Conservatorio Superior Nacional de Ecuador (2021). Integró diversas agrupaciones musicales, entre estas el Conjunto Nacional de Folklore del Perú (2013-2019).

# El rango de entonación microtónica en el canto kakataibo. Una aproximación fonética y musicológica a *no bana 'iti*

→ The microtonal intonation range in Kakataibo singing: ←  
a phonetic and musicological approach to *no bana 'iti*

Alejandro Prieto Mendoza  
**Pontificia Universidad Católica del Perú**  
alejandro.prieto@puclp.edu.pe  
ORCID: 0000-0002-1164-7518

Ricardo López Alcas  
**Universidad Nacional de Música**  
ricardolopezalcas@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-7669-9848

## Resumen

En el presente artículo proponemos un análisis fonético y musicológico del canto tradicional *no bana 'iti* de los kakataibo, grupo de la familia lingüística pano de la Amazonía peruana, con el fin de contrastar los resultados con lo dicho por varios autores sobre el microtonalismo como característica de dicho canto. Con base en el análisis fonético y musical del mismo, a diferencia de estos, que proponen la existencia de variaciones microtónicas y una melodía compuesta por dos o tres notas, en el presente estudio consideramos que el canto *no bana 'iti* se compone de dos notas fluctuantes: una primera más alta (H), que recae en la primera sílaba, y una segunda más grave (L), que está asociada al resto de la línea melódica. Por último, estudiaremos la interacción de estas dos notas fluctuantes con el metro kakataibo y aplicaremos esta propuesta al canto *ño xakwati* como ejemplo para futuros análisis.

## Palabras clave

Microtonalidad; cantos kakataibo; versificación; Amazonía



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

## Abstract

In this article we propose a phonetic and musicological analysis of the traditional *no bana 'iti* song of the Kakataibo, a group of the Pano linguistic family of the Peruvian Amazon, in order to contrast the results with what has been said by several authors about microtonalism as a characteristic of the song mentioned above. Based on the phonetic and musical analysis of the same, unlike other previous studies, which propose the existence of microtonic variations and a melody composed of two or three notes, in the present study we consider that the *no bana 'iti* song is composed of two fluctuating notes: a first one being high (H), which falls on the first syllable and a second deep low one (L), which is associated with the rest of the melodic line. Finally, we will study the interaction of these two fluctuating notes with the Kakataibo meter and we will apply this proposal to the *ño xakwati* song as an example for future analysis.

## Keywords

Microtonality; Kakataibo chants; versification; Amazonia

Recibido: 05/10/21

Aceptado: 12/11/21

En años recientes se ha progresado de manera considerable en la comprensión de la música y el canto de los diversos grupos indígenas de la Amazonía y tierras bajas de Sudamérica. Esto debido a la extensa publicación de estudios etnográficos y lingüísticos, materiales audiovisuales de distinta índole, registros sonoros y otros documentos (De Menezes, 2007; Seeger, 2015). Frente a esta fructífera discusión, la musicología en el Perú empieza a renovar su atención hacia las prácticas musicales y sonoras de los grupos indígenas de la Amazonía. Por ejemplo, en los últimos años hemos visto la publicación de trabajos como el de Irrazabal y López (2018), sobre el ícaro shipibo y el movido típico de Pucallpa; el estado de la cuestión sobre el canto kakataibo de Torres (2018); o el estudio de las características estético-musicales del ícaro shipibo de Olivia Arévalo, realizado por Irrazábal (2020). Sin embargo, consideramos que aún no se ha realizado un trabajo sistemático sobre los aspectos musicales del canto y la música indígena de la Amazonía, hecho que incrementa la distancia con los estudios etnográficos, etnomusicológicos y lingüísticos de nuestros pares.

En cuanto a la microtonalidad en el canto amazónico, esta ha sido reportada en los cantos de los sharanahua (Déléage, 2009), en el canto malikai de los wakuenai (Hill, 1985, 1993, 2017), en los cantos de los kisedje (Seeger, 1986, 1987), en el canto kakataibo (Brabec, 2011; Wistrand-Robinson, 1975); etc. Además, el microtonalismo ha sido entendido como un limitado rango de entonación, sonoridad fija o «aparente monotonía» (Bloch, 1974; Urban, 1986). Dada esta situación, el objetivo del presente trabajo es ofrecer una primera aproximación a dicha característica tan nombrada pero poco estudiada del canto indígena amazónico a partir del análisis fonético y musicológico del canto tradicional

kakataibo *no bana 'iti*. Para ello, estudiamos la interacción de la microtonía y la melodía de este canto con los patrones métricos que lo componen, en tanto versificación, y la prosodia de la lengua<sup>1</sup>.

Detallamos en el apartado 1 el origen de la data y la metodología utilizada en el análisis fonético. Luego, en el apartado 2, ofrecemos aspectos de la fonología kakataibo relevantes para la discusión. En el apartado 3, explicamos las (dis)continuidades en las prácticas musicales kakataibo, como los instrumentos musicales ya no utilizados y presentes aún en su memoria, y la vigencia y vitalidad del canto kakataibo; también se presenta una revisión del canto kakataibo en general y del *no bana 'iti* en específico. En el apartado 4, analizamos la melodía y la microtonía del *no bana 'iti* a partir de dos cantos de Emilio Estrella, sabio kakataibo de la comunidad nativa de Yamino y personalidad meritoria de la cultura ya fallecido, y Roberto Angulo, sabio de la comunidad nativa de Mariscal Cáceres. En el apartado 5, aplicamos esta propuesta de análisis de notas fluctuantes al canto *ño xakwati*. Por último, presentamos las conclusiones y la transcripción musical del canto *no bana 'iti*.

## 1. Data y metodología

La data utilizada en este artículo está compuesta por tres cantos: dos *no bana 'iti* y un *ño xakwati*, este último servirá para aplicar el análisis propuesto. El primer *no bana 'iti*, de código (ZQ)-EE-nobanaiti1-2010, proviene del Archivo Digital de Lenguas Peruanas (Zariquiey, 2014) y fue cantado por Emilio Estrella Odicio en 2010 en la comunidad nativa de Yamino. El segundo *no bana 'iti*, de código (AP)-RA-nobanaiti1-2017, fue cantado por Roberto Angulo y grabado durante un trabajo de campo llevado a cabo por Alejandro Prieto (AP) en los primeros meses del 2017 en la comunidad nativa Mariscal Cáceres. En tercer lugar, el *ño xakwati*, de código (AP)-EE-ñoxakwati-2015, fue cantado por Emilio Estrella y grabado en 2015 en la comunidad nativa de Yamino. La transcripción y la traducción de los cantos fueron realizadas durante la estancia en el campo y bajo la ayuda y guía de Emilio Estrella y Roberto Angulo. Luego se segmentó cada línea de los cantos en ELAN, *software* del Max Planck Institute for Psycholinguistics; estas líneas se exportaron a PRAAT para el posterior análisis fonético. Los ejemplos aquí incluidos también cuentan con transcripciones musicales, que consisten en un bigrama con clave de fa en segunda

1. Los kakataibo son un grupo de la familia lingüística Pano; viven en las regiones de Ucayali y Huánuco, principalmente en las cuencas de los ríos Aguaytía, San Alejandro y Sungaroyacu. Según datos del Censo Nacional 2017, se autoidentificaron 1164 personas como parte del pueblo kakataibo, mientras que 1553 personas afirmaron haber aprendido kakataibo como lengua materna (Instituto Nacional de Estadística e Informática, 2017). Según la Base de Datos de Pueblos Indígenas del Ministerio de Cultura, la población kakataibo se estima en 3715 personas. La lengua kakataibo tiene dos ramas principales: Bajo Aguaytía/Sungaruyacu y San Alejandro (Zariquiey, 2011b). Los cantos que analizamos provienen de la variedad de Bajo Aguaytía.

línea para las alturas, las figuras rítmicas y algunas articulaciones identificadas en los cantos, y un indicador de tempo referencial.

Escogemos el bigrama porque el uso de un pentagrama genera una presunción del uso de una cantidad de alturas que no corresponden con lo expuesto. Dado el análisis con PRAAT, se ha podido establecer las alturas con mayor precisión, las que se indica mediante los signos diacríticos - y + sobre las figuras musicales, planteando una transcripción actualizada respecto a lo propuesto por autores anteriores (Brabec, 2011; Wistrand-Robinson, 1976). Cuando una nota no lleva ningún signo diacrítico encima suyo es porque su altura corresponde con el estándar de 440 Hz; En caso de llevar un signo diacrítico, su altura es más alta o baja que la altura estándar.

Esto último se representa en la figura 1:



Figura 1. Bigrama, leyenda y signos diacríticos.

## 2. Aspectos de la fonología kakataibo

Dado el carácter musical y también lingüístico del presente trabajo sobre el canto *no bana 'iti*, discutimos a continuación ciertos aspectos relevantes de la fonología kakataibo. Los siguientes cuadros representan el inventario consonántico y vocálico del kakataibo, variedad de Bajo Aguaytía.

Punto de articulación	Labial	Dento-alveolar	Palato-alveolar	Palatal (retroflex)	Velar	Glotal
Oclusiva	p <p>	t <t>			k <k>	ʔ <'>
					k <sup>w</sup> <kw>	
Nasal	m <m>	n <n>	ɲ <ɲ>			
Vibrante		r <r>				
Africada		ts <ts>	tʃ <ch>			
Fricativa		ʃ <s>	ʂ <sh>	ɣ <x>		
Aproximante	β <sub>T</sub> <b>					

Cuadro 1. Inventario de consonantes kakataibo y su grafía.

	Anterior		Central		Posterior
Alta	i <i>		i <ë>		u <u>
Media		e <e>		ɣ <o>	
Baja			a <a>		

**Cuadro 2.** Inventario de vocales kakataibo y su grafía.

Por otro lado, las sílabas en kakataibo pueden ser de la forma (consonante) vocal (consonante), que resulta en cuatro posibilidades: V, CV, VC y CVC. Todas estas sílabas pueden aparecer en cualquier posición y la posición de coda se restringe para las consonantes /n/, /s/, /ʃ/ /ʒ/; en algunos casos, también /ʔ/ (Zariquiey, 2011a, 2018). Es importante tener en cuenta que la longitud vocálica no es contrastiva en kakataibo; sin embargo, como se estudia en Prieto (2021), sirve de base en el sistema de versificación de los cantos kakataibo. En cuanto al acento en kakataibo, este sigue un sistema de acento métrico en el que se crean pies trocaicos de izquierda a derecha si no hay sílabas cerradas en posición par, y el correlato acústico del mismo es un tono alto. No obstante, si la segunda sílaba es cerrada, esta se convierte en la cabeza de pie y atrae el acento. Así, el acento en kakataibo es sensible al peso de la sílaba y las sílabas cerradas son tratadas como pesadas (Zariquiey, 2018). El acento y la creación de pies son importantes para entender la relación entre la melodía de un *no bana 'iti*, con su condición microtónica, y el acento propio de la lengua, que discutiremos en el apartado 4.2.

### 3. (Dis)continuidades en las prácticas musicales kakataibo

En la experiencia de campo con los kakataibo, no se ha podido atestiguar el uso de instrumentos musicales. No obstante, hay testimonios y fuentes que señalan su uso en el pasado<sup>2</sup>. Entre las fuentes directas, tenemos el clásico estudio *Die Indaner Nordost-Perus* (1930), de Günter Tessmann. En este libro, el autor describe un conjunto de instrumentos y detalla una o dos oraciones sobre cantos de los grupos que él llamó cashibo y nokamán<sup>3</sup>. Sobre los cashibo, indica que tenían una serie de aerófonos, probablemente flautas de tubo abierto o flautas de Pan o rondador, además estos eran distinguibles entre sí, según el material utilizado, que podían ser de huesos humanos o de aves y bambú. También indica el uso de un cordófono, como se detalla en la siguiente cita:

2. Emilio Estrella Logía, sabio de la comunidad nativa de Yamino, recordaba que durante las festividades comunales un grupo de hombres kakataibo ejecutaban el aerófono paka 'bambú', en fila y dando pequeños pasos. Montalvo (2010) precisa más sobre esta fiesta.
3. Es importante resaltar que para los tiempos de Tessmann, los kakataibo no eran una unidad política y/o cultural, sino clanes con lengua y cultura en común, además de variaciones en distinto grado. Es con Bolívar Odicio, durante la década del treinta del siglo XX, que los kakataibo comienzan a unificarse en una gran unidad cultural y política (Frank, 1994; Gray, 1953). El exónimo cashibo proviene de los shipibo-konibo y era utilizado por este segundo grupo para referirse a los kakataibo. Por último, según la dialectología contemporánea kakataibo, nokamán es una variedad ya extinta perteneciente a la rama San Alejandro (Zariquiey, 2011b, 2013a, 2013b).

El arco musical = *kandiřóe* es un arco bastante grande. Lo tocan exclusivamente los hombres para divertirse, teniéndolo simplemente en la mano (no delante de la boca) y pulsándolo con el dedo índice derecho y con el dedo pulgar.

La flauta de Pan [rondador] = *pagóng* está hecha de tres tubos de *Arundinaria spec, marona* L. No hay la flauta transversa. Las flautas longitudinales son de diferentes clases, y se llaman *wanóti*. Hay flautas con huesos humanos = *nyúro*, y como sustituto también algunas hechas de huesos de paují o de trompetero. Esta misma junto con trozos de bambú se llama *uníro*. La flauta longitudinal hecha del bambú *sípiři* se llama *sípiři* de acuerdo al material de fabricación. Tiene abajo uno o dos agujeros y arriba otro. La flauta longitudinal hecha solamente de bambú sin agujero se llama *paka-wánoti*, de *paka* = bambú (Tessmann, 1999, p. 76).

Por otro lado, sobre los nokamán, detalla lo que pareciera ser un cordófono, arco de boca, y una serie de aerófonos fabricados con bambú, algunos semejantes al rondador o flauta de pan y otros longitudinales.

Arco musical = *wánamigi*. Se sostiene el arco (bastante pequeño y plano) de manera que su superficie se encuentre más o menos entre el centro y un extremo delante de la boca. Luego se toca la cuerda con una varilla bastante corta, de la misma manera que hacen los chamas. La flauta de Pan [rondador] = *sipowánamige* consiste en siete tubos. No existe la flauta transversal.

Hay una flauta longitudinal = *marisinge*, con cinco agujeros abajo. No tienen la flauta longitudinal de hueso. El pífano = *paka wánamige* (literalmente, 'pito de bambú') consiste en un trozo de bambú cerrado en un lado y abierto en el otro, en cuyo centro se encuentra un agujero cuadrado. El pito es batido con la mano en el lado abierto que está a la derecha del instrumentista. Nada de bocinas o pitos que sean de barro o calabaza (Tessmann, 1999, p. 102).

En materia lingüística, sobre el nombre de la mayoría de los instrumentos, surge la presencia de los sustantivos *bana* y *paka*, traducidos como 'palabra, voz, canto' y 'bambú, instrumento de viento', respectivamente. Si hacia 1930 se podía afirmar la presencia de un conjunto de aerófonos y cordófonos, años más tarde ya no se encuentra referencia a casi ninguno de estos en los trabajos venideros. Lila Wistrand-Robinson (1975), lingüista del Instituto Lingüístico de Verano (ILV), y que dedicó gran parte de su vida al estudio de la cultura kakataibo, indica que los tambores acompañaban a las danzas durante la fiesta del tapir. Otra referencia la encontramos en el *Mapa de instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, del Instituto Nacional de Cultura (1978), en el cual se detalla que los kakataibo utilizan arcos musicales de boca y flauta doble —lo cual se asemeja a lo descrito por Tessmann (1999). Sin embargo, Olive Shell, otra lingüista del ILV, afirmó dos años antes, en el informe *Instrumentos musicales tradicionales de varios grupos de la selva peruana* (Chávez et al., 1976), que los kakataibo no tendrían instrumento nativo alguno, lo que indica una situación de discontinuidad muy avanzada en el uso de instrumentos musicales. De los dos sustantivos presentes en los instrumentos descritos por Tessman (1999), rescatamos el recuerdo del instrumento *paka*, según los testimonios de Emilio Estrella, del cual solo se puede afirmar que era un aerófono largo y que pervive en la memoria kakataibo, puesto que es utilizado para traducir «flauta» en el Nuevo Testamento publicado

por la Liga Bíblica Internacional (2008). La situación es semejante para *bana*, palabra utilizada en el neologismo misionero *manë banañu* 'metal palabra=PROP', trompeta.

### 3.1 Breve recuento del canto kakataibo

En cuanto a los cantos kakataibo, no estamos frente a una situación de discontinuidad, pues por lo general es común escuchar cantar a algún o alguna kakataibo por las tardes o durante las noches; por ejemplo, a madres que mecen a su bebé mientras cantan *tua paranti*, canto de cuna kakataibo, o a varones mayores que cantan en las noches de lluvia. Respecto al proceso en el que se encuentra hoy en día el canto kakataibo, cabe mencionar que hay innovaciones mediante la composición o improvisación de cantos de contenido evangélico<sup>4</sup>.

Agregamos el canto de Hilda Odicio Estrella recogido por Aysa Córdova en 2018 en la comunidad nativa de Yamino:

(1)

Krusnu	ka	Jesucristo	bamakëxa
Krus=nu	ka	Jesucristo	bama-akë-x-a
Cruz=LOC	NAR.3p	Jesucristo	morir-PAS.REM-3p-no.prox

'Jesucristo murió en la cruz'

'ë	'uchakupí	ka	bamakëxa
'ë	'ucha=kupí	ka	bama-akë-x-a
1.O	pecado=REAS	NAR.3p	morir-PAS.REM-3p-no.prox

'murió por nuestros pecados'

Jesusan	ka	'ë	'iomiakëxa
jesus=an	ka	'ë	io-mi-akë-x-a
Jesús=ERG	NAR.3p	1.O	nuevo-CAUS-PAS.REM-3p-no.prox

'Jesús nos hizo de nuevo'

a	kana	rabisatanin
a	kana	rabi-t-isa-tan-i-n
3.O	NAR.1p	adorar-EPE-IRRE-GO.TO-IMPF-1/2p

'a él yo lo adoro'

a	kana	rabisatanin
a	kana	rabi-t-isa-tan-i-n
3.O	NAR.1p	adorar-EPE-IRRE-GO.TO-IMPF-1/2p

'a él yo lo adoro'

4. La presencia del evangelismo en la comunidad kakataibo data del año 1946, en que ingresa el Instituto Lingüístico de Verano a través de Olive Shell, Lila Wistrand-Robinson, Mary Ruth Wise, entre otros (Stoll, 1981, 1985). Hoy en día existe una estrecha y activa relación entre los kakataibo y los grupos misioneros, sobre todo en la traducción de la Biblia y otros materiales religiosos.

'aia		ënë	rabitisatanin	
'a-i-a		ënë	rabi-t-isa-tan-i-n	
hacer-IMPF-no.prox este			adorar-EPE-IRRE-ir-IMPF-1/2p	
'haciendo esta adoración'				
jesusan ka		'ë	'ucha	tërëankëxa
jesus=an ka		'ë	'ucha	tërën-akë-x-a
Jesús=ERG		NAR.3p	1.O	pecado limpiar-PAS.REM-3p-no.prox
'Jesús limpió nuestros pecados'				
a	kana		rabitisatanin	
a	kana		rabi-t-isa-tan-i-n	
3.O	NAR.1p		adorar-EPE-IRRE-GO.TO-IMPF-1/2p	
'a él yo lo adoro'				

No obstante, la vitalidad del canto está perdiendo vigencia desde un aspecto generacional, en tanto son solo los adultos quienes lo cantan. Muchos de ellos son de avanzada edad y los jóvenes ya no aprenden los cantos, según afirmaciones de los propios kakataibo.

En trabajos previos, Prieto (2018, 2019, 2021) ofrece un recuento de distintos aspectos del canto kakataibo, como su aprendizaje, los distintos registros, el número de tipos de cantos, la diferencias entre los mismos, las formas poéticas empleadas, entre otros. Se discute aquí aspectos relevantes para entender el canto kakataibo *no bana 'iti*.

En primer lugar, este canto se caracteriza por una exaltación de la figura del cantante en la que se enfatiza, a través de la figura del '*inu* 'jaguar u otorongo, tigre en castellano regional', que este no puede ser engañado; además, sus habilidades físicas son únicas, maneja escopetas y sabe cazar animales de monte. La figura mítica del '*inka* cumple un rol importante en el imaginario del canto y es asociado a herramientas de metal, aviones, botes u objetos considerados foráneos. Por lo general, se canta durante el ocaso o muy temprano en la mañana. Comienza con la frase formulaica *chira bakë xanu* 'hermana'. Estos puntos se ilustran en el siguiente extracto:

(2)	<i>chira bakë xanu</i>	hermana
	<i>chira bakë xanu</i>	hermana
	<i>'ësëtima 'inu</i>	soy jaguar que no pueden aconsejar
	<i>'ësëtima 'inu</i>	soy jaguar que no pueden aconsejar
	<i>parantima 'inu</i>	soy jaguar que no pueden engañar
	[...]	
	<i>'ëxira kana</i>	yo
	<i>nirakëakën</i>	me he levantado
	<i>bashi 'inu bakë</i>	hijo del jaguar del cerro
	<i>chira 'inu bakë</i>	hijo del jaguar del cerro

<i>‘ëxira kana</i>	yo soy
<i>nirakëakëñ</i>	me he levantado
<i>nirakëakëñ</i>	me he levantado

También se recuentan episodios autobiográficos que han marcado la vida del cantante, como el servicio militar o viajes. Este rasgo asemeja el canto *no bana ‘iti* al *caqui caqui* de los yaminawa o al canto *yama yama* de los sharanawa, ambos grupos de la familia Pano (Déléage, 2007, 2008).

Los cantos kakataibo en general son improvisados en cada diferente acto de enunciación (Déléage, 2020), lo que posiciona al canto *no bana ‘iti* en tendencias del canto indígena amazónico (Beier et al., 2002). Como afirma Frank (1994), los kakataibo nunca «cantan una canción de idéntica forma que en otras ocasiones [...]. Sin embargo, los cantantes creen que sus diferentes versiones de una canción son “siempre absolutamente iguales”» (p. 227). Ahora, si bien el contenido se improvisa y varía en cada ejecución, la técnica discursiva de formalización se mantiene estable en todos los cantantes. En relación con el carácter lingüístico de la técnica discursiva, los cantos kakataibo tienen un alto contenido metafórico; manifiestan una sintaxis reducida, un vocabulario restringido y específico; se componen mediante tres formas poéticas: paralelismo semántico, encalegamiento y repetición, más su combinación (Prieto, 2019); y, sobre todo, uno de estos grupos, en el cual se encuentra el canto *no bana ‘iti*, sigue patrones métricos (Prieto, 2021). A continuación, véase el metro del canto *no bana ‘iti*:

(3)                    UU | UU | (U) —

Esta formalización indica que una línea o verso del canto *no bana ‘iti* se compone de tres subgrupos métricos y un total de ocho moras. Los dos primeros subgrupos pueden realizarse de dos maneras: con dos sílabas de vocal corta (UU) o una sílaba de vocal alargada (-), mientras que el tercer subgrupo se realiza con una sílaba de vocal corta más una sílaba de vocal extraalargada (U --) o solo con este último tipo de sílaba y eliminando la corta (--). De esta manera, el número de sílabas puede variar de línea a línea; en principio, una línea se puede componer de mínimo tres sílabas y máximo seis, aunque, por lo general, lo común es que las líneas sean penta o hexasilábicas; y una línea con menor número de sílabas se debe a procesos de alargamiento para suplir el número de moras<sup>5</sup>.

Sobre el carácter musical de la técnica discursiva, los cantos kakataibo tienen dos principales características según la literatura disponible hasta la fecha (Prieto, 2015; Wistrand-Robinson, 1969, 1975). La primera es que suelen estar compuestos por una, dos o

5. Proceso estudiado en Prieto (2021).

tres notas; en ocasiones, solo una y con variaciones microtónicas, dependiendo del canto; por esta razón, se les considera monótonos, como detalla Wistrand-Robinson (1969; 1975). En la siguiente figura, ofrecemos la transcripción musical de un canto kakataibo no identificado, anotado por Pinilla (1988).



Figura 2. Transcripción musical de un canto kakataibo. Fuente: Pinilla, 1988.

Hasta el momento, las únicas transcripciones musicales de los cantos kakataibo se encuentran disponibles en Wistrand-Robinson (1975), Pinilla (1988), Brabec (2011) y Prieto (2015). De todas estas, la transcripción de Brabec logra representar de mejor manera la microtonalidad. Según el autor, las variaciones en el rango de entonación sobre una nota son de aproximadamente 20 a 35 cents más altas o bajas, o también de 35 a 50 cents más altas o bajas. Además, agrega que tal monotonía no existe, debido justamente a esta «microtonalidad» y los acentos (Torres, 2018).

Por último, la segunda característica principal es que los kakataibo pueden cantar un mismo tipo de canto —digamos un *no bana 'iti*— en distintas alturas, de modo que surgen variaciones entre la misma ejecución. Asimismo, el tempo suele acelerarse conforme se avanza en el canto: las primeras líneas son en su mayoría más prolongadas y tienen mayor pausa entre las mismas. A continuación, presentamos una transcripción musical de un canto kakataibo:



Figura 3. Transcripción musical de un *no bana 'iti*. Fuente: Brabec, 2011.

#### 4. Melodía *no bana 'iti* y sus variaciones microtónicas

##### 4.1 Rango de variación microtónica en dos *no bana 'iti*

En la figura 4 se muestra la altura en hercios (Hz) de las sílabas ( $\sigma$ ) de las veinticinco primeras líneas con seis sílabas del canto (ZQ)-EE-nobanaiti1-2010. Para no involucrar en

la discusión procesos de alargamiento vocálico, se ha excluido del análisis las líneas con cualquier número menor de sílabas.

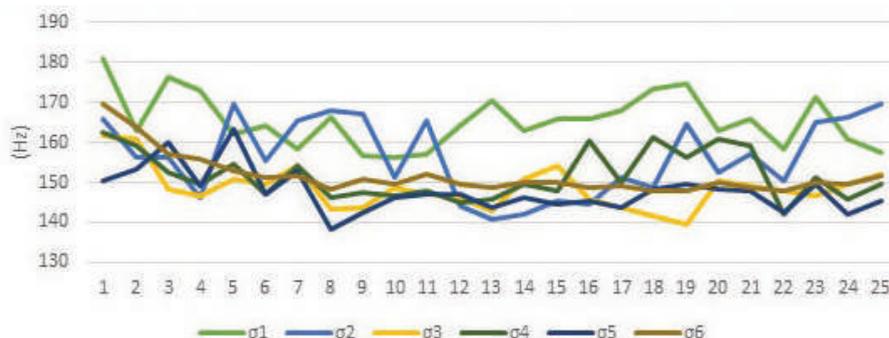


Figura 4. Altura en hercios de las veinticinco primeras líneas con seis sílabas en el canto (ZQ)-EE-nobanaiti-2010.

Un primer aspecto a resaltar de esta figura es que la altura de cada sílaba por línea no es estable a lo largo del canto. Por ejemplo, comparemos la primera y la última línea. En la primera sílaba de la primera línea, se observa que esta tiene una altura de 181.08 Hz; mientras que la primera sílaba de la línea veinticinco, una altura de 157.31 Hz. De la misma manera, si observamos la variación histórica de la altura de la primera sílaba, la situación se acerca más a una variación fluida de subidas y bajadas, entre un valor máximo de 181.08 Hz y mínimo de 156.41 Hz, lo que implica un gran rango de variación que abarca un ámbito aproximado de tercera menor, producido entre las notas Fa#3 y Re#3. Por otro lado, esta figura ofrece una distinción más importante para entender la melodía del canto *no bana 'iti*: la primera sílaba suele ser más alta que el resto, a pesar de ciertos «cruces» entre esta y la segunda —los cuales explicaremos en el apartado 4.2.

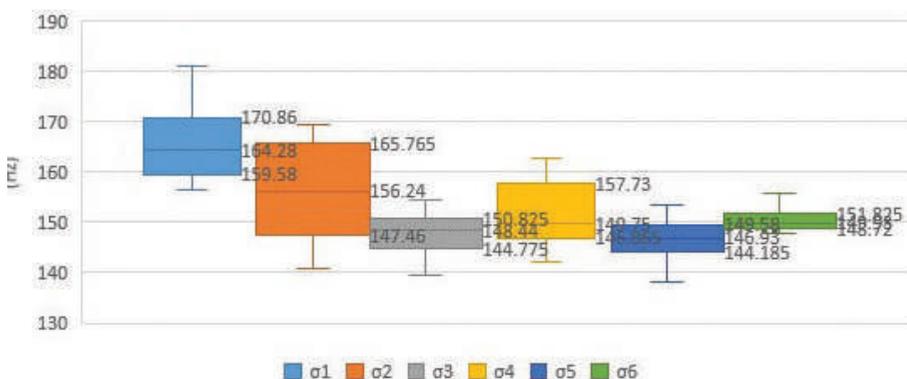


Figura 5. Rango de variación en hercios de las veinticinco primeras líneas con seis sílabas en el canto (ZQ)-EE-nobanaiti-2010.

En la figura 5 se nos ofrece con mayor detalle la altura o nota aproximada asociada a cada sílaba y su rango de variación microtónica. Así, podemos observar que la primera sílaba varía entre 159 Hz y 170 Hz (Re#3-Mi3 aprox.), la segunda entre 147 Hz y 165 Hz (Re3-Mi3 aprox.), y las demás entre 144 Hz y 157 Hz (Re3-Re#3 aprox.). De modo que la melodía del *no bana 'iti* se corresponde con lo descrito por Wistrand-Robinson (1969, 1975): el canto kakataibo se compone de dos o tres notas y variaciones microtónicas de tan solo un reducido número de hercios. No obstante, esta figura complementa el panorama al ilustrar que el rango de variación microtónica suele darse en un ámbito aproximado de segunda. Además, en consonancia con lo descrito por Brabec (2011), la monotonía alguna vez adjudicada a los cantos kakataibo no tiene cabida, pues es justamente esta variación microtónica la que denota un perfil melódico particular dentro del ámbito ya señalado.

A continuación, procedemos a analizar el *no bana 'iti* cantado por Roberto Angulo<sup>6</sup>.

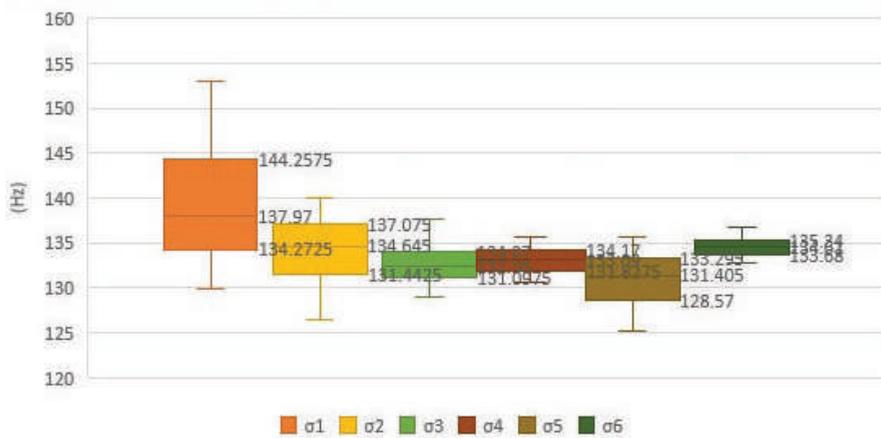


Figura 6. Rango de variación en hercios de las veinticuatro primeras líneas con seis sílabas en el canto (AP)-RA-nobanaiti-2017.

Tal como afirma Frank (1994), no hay dos cantos kakataibo que se canten de la misma manera y la figura 6 ejemplifica bien tal afirmación. En este caso, el *no bana 'iti* de Roberto Angulo mantiene las distinciones de altura entre la primera y el resto de las sílabas, situación que asemeja este canto al de Emilio Estrella. Sin embargo, este segundo ejemplo también difiere del primero puesto que se compone de variaciones microtónicas de Do3 en la primera sílaba y variaciones de Do#3 en las restantes, siendo más grave que el primer caso. Además, solo en la primera sílaba se establecen variaciones en ámbitos de segunda (Do#3-Re3 aprox.); mientras que en las sílabas restantes, en ámbitos de semitono (Do3-Do#3 aprox.).

6. Este canto solo presenta veinticuatro líneas con seis sílabas. Todas estas fueron incluidas en el análisis.

En ese sentido, se observa que más que variaciones microtonales y una melodía *no bana 'iti* compuesta por una, dos o tres notas, una *no bana 'iti* se compone de dos notas fluctuantes: una primera más alta (H), que recae en la primera sílaba, y una segunda más grave (L), asociada al resto de la línea<sup>7</sup>. Definimos nota fluctuante como espectro de variación microtónica que recae sobre una o más sílabas. Además, estas notas fluctuantes, H y L, pueden realizarse con distintas alturas en cada enunciación o entre diferentes cantantes, incluso entre distintas veces de una misma ejecución. Finalmente, sobre el canto *no bana 'iti*, las notas fluctuantes propuestas y su asociación con ciertas sílabas guardan relación con el ordenamiento métrico visto en (3). Veamos los dos ejemplos (4) y (5) a continuación:

(4)      tēnkērē              kaii                              - | UU | U --  
           tēnkērē              ka-i  
           tēnkērē              decir-IMPF  
           'Hacer decir tēnkērē'<sup>8</sup>

(5)      chuna                    'irapaaa                    UU| UU | --  
           chuna                    'irapa  
           mono,negro            escopeta  
           'Con mi escopeta negra (como el color del mono *chuna*)'

En estos dos ejemplos, tenemos las dos posibilidades de realización del primer subgrupo métrico: una sílaba con vocal alargada (4) o dos sílabas con vocales cortas cada una (5). Teniendo esto en cuenta, veamos a continuación la curva melódica de ambos ejemplos:

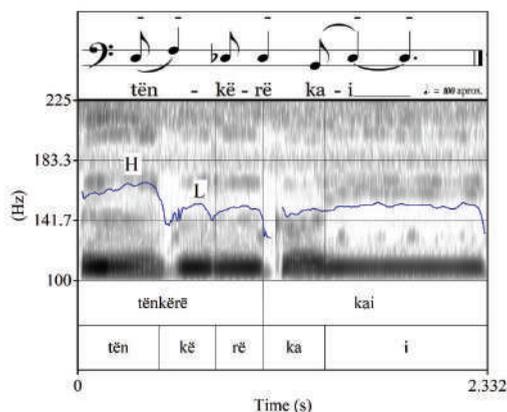


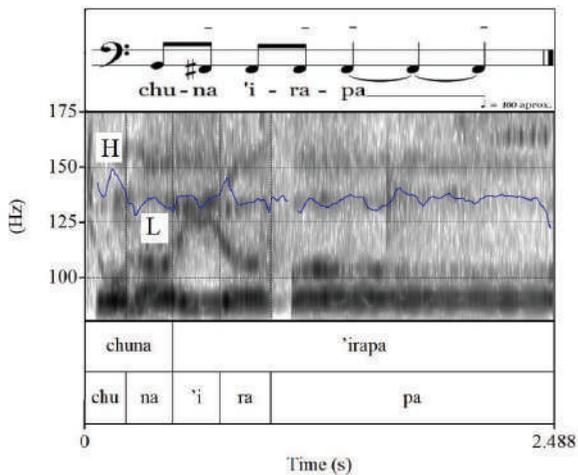
Figura 7. Curva melódica y transcripción musical de la línea *tēnkērē kai* en (RZ)-EE-nobanaiti-2010.

7. Se utiliza símbolos de la teoría fonológica, sin embargo, son solo una representación arbitraria y bien se pudo optar por cualquier otro símbolo para especificar la diferencia de altura entre ambos.
8. El alargamiento vocálico es representado en la primera línea de cada ejemplo con dos vocales (si la vocal es alargada <aa>) o tres vocales (si es extraalargada <aaa>).

Como podemos observar, la primera nota fluctuante (H) recae en ambos ejemplos en el primer subgrupo métrico y solo en la primera sílaba del mismo. En cambio, la segunda nota fluctuante (L) puede asociarse a la segunda sílaba del primer subgrupo métrico si este está compuesto por dos sílabas de vocales cortas (ejemplo 5 y situación B); o a la segunda sílaba del segundo subgrupo métrico si el primer subgrupo tiene una sílaba con vocal alargada (ejemplo 4 y situación A). Esto último lo formalizamos en (6).

(6) Situación A:  
 H L  
 – |UU | (U) –

Situación B:  
 H L  
 UU| UU | (U) –



**Figura 8.** Curva melódica y transcripción musical de la línea chuna 'irapa en (AP)-RA-nobanaiti-2017

Por tanto, mientras que el sistema de versificación del canto kakataibo *no bana 'iti* se basa en el número de moras y la organización de estas en subgrupos, por lo que el número de sílabas no forma parte del cómputo (Prieto, 2021), las sílabas sí son importantes para la melodía, puesto que la primera nota fluctuante (H) se asigna solo a la primera sílaba del primer subgrupo, independientemente de si esta tiene una vocal corta o alargada. Este hecho ilustra los distintos tipos de comportamiento fonológico y musical en una misma práctica de canto, que terminan por diferenciar lo melódico (en tanto música) de lo métrico (en tanto lenguaje).

#### 4.2 Cruces entre acento y melodía

Como se vio en la figura 5 del apartado 4.1, la segunda sílaba puede tener valores de frecuencia más altos o cercanos a la primera sílaba, la cual en principio carga con la nota fluctuante (H) y debería ser esta la única con valores más altos en la línea o verso. Esta aparente contradicción no es un hecho fortuito, sino un producto del sistema acentual propio de la lengua kakataibo descrito en el apartado 2. Para explicar este cruce entre acento, melodía y microtonía, hay que tener en cuenta que las líneas en las que la segunda sílaba tiene una altura mayor respecto a la primera son de dos tipos: i) la primera palabra en la línea es bisilábica y la segunda sílaba de tal palabra es pesada; y ii) la primera palabra en la línea se compone de tres o más sílabas y la segunda también es pesada<sup>9</sup>. Para ilustrar ambos tipos, veamos el siguiente ejemplo:

(7)

	$\sigma_1$	$\sigma_2$	$\sigma_3$	$\sigma_4$	$\sigma_5$	$\sigma_6$
ain bënë këñun	157.31 Hz	169.45 Hz	151.93 Hz	149.58 Hz	145.27 Hz	151.45 Hz

Como se explicó en el apartado 2, el kakataibo es una lengua acentual cuyo sistema métrico crea pies trocaicos de izquierda a derecha si no hay sílabas cerradas en posición par y el correlato del acento es un tono alto (Zariquiey, 2018). Teniendo esto en cuenta, la sílaba pesada atrae el tono en palabras bisilábicas de las características de ain '3p.GEN', dado que es cerrada y está en posición par, por lo que crea el cruce en el rango de variación de las notas fluctuantes H y L asociado a cada sílaba. En otras palabras, la segunda sílaba, si bien se asocia a una nota fluctuante L, termina siendo más alta que H dado el correlato acústico del acento. Así, tal cruce entre la segunda y la primera sílaba en este canto *no bana 'iti* es una superposición o cruce entre la melodía y el sistema prosódico de la lengua. En ese sentido, podemos considerar la relación entre acento, melodía y microtonía kakataibo como representativa (Proto, 2015; Schellenberg, 2012), en tanto el tono alto de la sílaba cerrada en posición par es respetado cuando se canta.

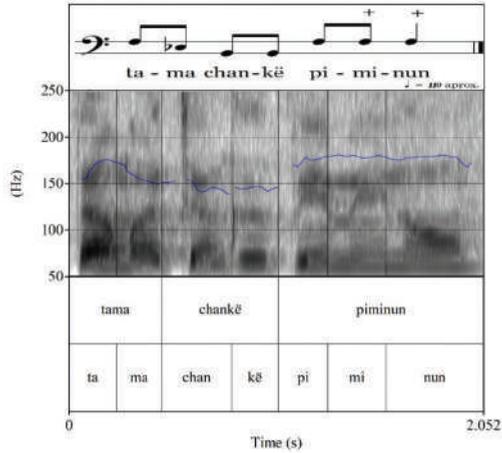
#### 5. Un ño *xakwati* como ejemplo

Los cantos kakataibo se distinguen entre sí por una serie de características que son el género del cantante, la línea métrica o libre, la temática y la melodía. Es decir, cada canto kakataibo tiene una melodía distinta o —como hemos propuesto aquí— una configuración de notas fluctuantes H y L. Aplicaremos brevemente lo postulado a un canto ño *xakwati*, teniendo en cuenta que el metro de este canto se compone de cuatro subgrupos: los tres primeros pueden realizarse con dos sílabas de vocal corta o una sílaba de vocal alargada; y el último, solo como una sílaba con vocal alargada (Prieto, 2021).

(8)                    UU | UU | UU | -

9. Casos de cruce entre la segunda y primera sílaba son parantima 'inu, ain bana kwati y ain bakëkëñun.

Veamos la figura 9:



**Figura 9.** Curva melódica y transcripción musical en la línea 'tama chankē piminun' en (AP)-EE-ñoxakwati1-2015.

A diferencia de un *no bana 'iti*, vemos ahora que la quinta, la sexta y la séptima sílaba tienen la misma altura que la primera y segunda, y la tercera y cuarta son más graves. Por tanto, la melodía de un *ño xakwati* se compone del siguiente patrón melódico: H L H. Además, en términos de versificación y melodía, la nota fluctuante H se asocia con el primer subgrupo métrico, L al segundo, y los dos subgrupos restantes regresan a H.

(9)        H L H  
           UU | UU | UU | -

El primer subgrupo del metro puede realizarse con una sílaba de vocal alargada o con dos sílabas de vocales cortas; sin embargo, en ambas situaciones la sílaba o las dos sílabas del primer subgrupo se asocian con una nota fluctuante más alta respecto al segundo subgrupo. Asimismo, después de cantado el segundo subgrupo, se regresa a la nota fluctuante H hasta el final de la línea.

## Conclusiones

- Como aporte al estudio de la música y canto indígena de la Amazonía peruana, hemos buscado en el presente artículo ofrecer una primera descripción y aproximación del rango de entonación microtónica en el canto tradicional kakataibo *no bana 'iti* a partir del estudio comparado del canto de dos sabios kakataibos: Emilio Estrella y Roberto Angulo. Así, concluimos que la melodía del canto kakataibo *no bana 'iti* se compone de dos notas fluctuantes (espectros de variación microtonal que recaen sobre una o más sílabas). La primera nota (H), más alta que la segunda, recae en la primera sílaba de la línea; mientras que la segunda (L) está asociada al resto de la línea a partir de la segunda sílaba. Estas dos notas fluctuantes, H y L, pueden realizarse con distintas alturas en cada enunciación o entre diferentes cantantes, incluso entre distintas líneas en una misma ejecución. Asimismo, si bien en ciertos casos la segunda sílaba en una línea tiene una altura igual o mayor que la primera, tal condición es resultado del correlato acústico y los patrones acentuales propios de la lengua kakataibo.
- Por otro lado, estudiamos también la interacción de tales notas fluctuantes con el ordenamiento métrico propio del canto *no bana 'iti* y expusimos que la primera nota (H) recae en el primer subgrupo métrico y solo en la primera sílaba del mismo. En cambio, la segunda nota (L) puede asociarse a la segunda sílaba del primer subgrupo métrico si este está compuesto por dos sílabas de vocales cortas; o a la segunda sílaba del segundo subgrupo métrico si el primer subgrupo tiene una sílaba con vocal alargada.

## Lista de abreviaciones

<b>CAUS</b>	causativo	<b>IRRE</b>	irrealis	<b>p</b>	persona	<b>1</b>	primera persona
<b>ERG</b>	ergativo	<b>LOC</b>	locativo	<b>PROP</b>	propietivo	<b>2</b>	segunda persona
<b>EPE</b>	epéntesis	<b>NAR</b>	narrativo	<b>PAS</b>	pasado	<b>3</b>	tercera persona
<b>impf</b>	imperfecto	<b>no. prox</b>	no próximo	<b>REAS</b>	razón, motivo		
<b>inst</b>	instrumental	<b>O</b>	objeto	<b>REM</b>	remoto		

Anexo

**No bana 'iti**  
[02:45-03:00] 2010  
Transcripción: Ricardo López Ales

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

chi-ra ba-ké xa-nu  
pa-ran-ti-ma 'i-nu  
'g-se-ti-ma 'i-nu  
pa-ran-ti-ma 'i-nu  
'ex-ku-nu ni-ru  
ni-ra-ké-a-kén  
ni-ra-ké-a-kén  
'g-si-ra ka-nu  
chi-ra ba-ké xa-nu  
'én-ti-ta pa-ran  
'én-ti-ta pa-ran  
a-in ba-na kwa-ti a-su-ku  
a-in ba-na kwa-ti  
a-in ba-na kwa-ti  
a-in ba-na kwa-ti

17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34.

kwa-ti a-su-ku  
chi-ra ba-ké xa-nu  
pa-ran-ti-ma 'i-nu  
ti-la o-ké xa-nu  
'g-se-ti-ma 'i-nu  
'g-si-ra ka-nu  
ni-ra-ké-a-kén  
ni-ra-ké-a-kén  
ba-shi 'i-nu ba-ké  
chi-ra 'i-nu ba-ké  
'ex-ku-nu ni-ru  
ni-ra-ké-a-kén  
'én-ku-ku-hé-tan  
'én-ku-ku-hé-tan  
'én-ku-ku-hé-tan  
'én-ku-ku-hé-tan  
a-in ba-na kwa-ti  
a-in ba-na kwa-ti  
a-in ba-na kwa-ti  
a-in ba-na kwa-ti

35. ni - ra - kē - ti ka - na  
 36. ni - ra - kē - kin ka - na  
 37. ēn ka - na ta - ŋu  
 38. ta - ŋu a - ra a - kē  
 39. ēn ka - na mē - in  
 40. mē - in a - ra a - kē  
 41. ku - ru 'o kē - ŋum  
 42. chu - na 'o kē - ŋum  
 43. ba - kē xu - xum - bi  
 44. tu - a xu - xum - bi  
 45. bum - pu 'o kē - ŋum ku ru un - kin kē - ŋum  
 46. ku ru un - kin kē - ŋum  
 47. kē - ŋum kē - ŋum a - kin  
 48. an ku - ru 'o  
 49. an chu - na 'o a - in ba - kē kē - ŋum  
 50. a - in ba - kē kē - ŋum  
 51. a - in kē - nē kē - ŋum kē - ŋum kē - ŋum a - kin  
 52. kē - ŋum kē - ŋum a - kin  
 53. an ma - pu 'o a - in xo rn - ra  
 54. a - in xo rn - ra  
 55. ten kē - rē - ka - i ax\_ ni - ra - kē - kē  
 56. ax\_ ni - ra - kē - kē  
 57. a kē - nē - i - kē u - i - nu - kē u - ni  
 58. u - i - nu - kē u - ni  
 59. u - i - ne - kē xa - nu  
 60. xa - nu tu - a - mo - ka  
 61. ē - xi - ra ka - na  
 62. ni - ra - kē - a - kē  
 63. ba - shi 'i - nu ba - kē ehi - ra 'i - nu ba - kē  
 64. ehi - ra 'i - nu ba - kē  
 65. ē - xi - ra ku - tu ni - ra - kē - a - kē  
 66. ni - ra - kē - a - kē  
 67. ni - ra - kē - a - kē

## Referencias

- Beier, C., Michael, L. y Sherzer, J. (2002). Discourse Forms and Processes in Indigenous Lowland South-America: An Areal-Typological Perspective. *Annual Review of Anthropology*, 31, 121-145. Recuperado de: <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.31.032902.105935>
- Bloch, M. (1974). Symbols, song, dance and features of articulation. Is religion an extreme form of traditional authority? *European Journal of Sociology*, 15(1), 54-81.
- Brabec, B. (2011). *Die Lieder der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung im Ucayali-Tal, Westamazonien* (Tesis de doctorado). Universität Wien, Viena, Alemania.
- Chávez, M., Young, C., Shanks, A. y Leach, I. (1976). *Instrumentos musicales tradicionales de varios grupos de la selva peruana*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano.
- Instituto Nacional de Cultura (1978). *Mapa de instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Recuperado de: <https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/20>
- De Menezes, R. J. (2007). Music in the indigenous societies of lowland South America: the state of the art. *Mana*, 13(2), 293-316. Recuperado de: [http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132007000100001](http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132007000100001)
- Déléage, P. (2007). A Yaminahua Autobiographical Song: Caqui Caqui. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 5(1), 79-95. Recuperado de: <https://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol5/iss1/5>
- Déléage, P. (2008). La tradition des autobiographies chantées chez les Sharanahua (Amazonie occidentale). *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*, 37(3), 535-551. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/bifea/3011>
- Déléage, P. (2009). *Le chant de l'anaconda. L'apprentissage du chamanisme chez les Sharanahua (Amazonie occidentale)*. Nanterre: Société d'ethnologie.
- Déléage, P. (2020). Toward an epidemiology of ritual chants. *Social Analysis*, 64(3), 113-144.
- Frank, E. (1994). Los Uni. En F. Santos y F. Barclay (Ed.), *Guía etnográfica de la alta Amazonía. Volumen II: Mayoruna. Uni. Yaminahua* (pp. 129-237). Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, sede Ecuador; Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Gray, G. (1953). Bolívar Odicio, el cashibo civilizador. *Perú Indígena*, 4(9), 146-154.
- Hill, J. D. (1985). Myth, Spirit Naming, and the Art of Microtonal Rising: Childbirth Rituals of the Arawakan Wakuénaí. *Latin American Musical Review*, 6(1), 1-30.

- Hill, J. D. (1993). *Keepers of the Sacred Chants: The Poetics of Ritual Power in an Amazonian Society*. Arizona: University of Arizona Press.
- Hill, J. D. (2017). Poetic Transformations of Narrative Discourse in an Amazonian Society. *Journal of Folklore Research*, 27(1), 115-131.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática (2017). *Censo Nacional 2017*.
- Liga Bíblica Internacional (2008). *Upi Bana Nucën Papa Diosan 'Inan. Jesucristo ñui quicë [El Nuevo Testamento de nuestro Señor Jesucristo en el idioma cashibo (cacataibo)]*. Lima: autor.
- Liga Bíblica Internacional (2011). *Nukën 'Ibu Diosan ain unikama 'inan ain bana [Porciones del Antiguo Testamento en el idioma kashibo-kakataibo]*. Lima: autor.
- Irrazabal, K. G. (2020). *Características estético-musicales del canto ícaro en relación con la práctica del shamanismo shipibo de la cantora Olivia Arévalo* (Trabajo de investigación conducente a grado de bachiller en Música). Universidad Nacional de Música, Lima, Perú.
- Irrazabal, K. G. y López, R. (2018). Entre rezos y bombos. Aproximación a dos prácticas musicales de la Amazonía de Perú. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 2(1), 49-66. Recuperado de: <http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/30>
- Montalvo, A. (2010). *Los kakatai. Etnia amazónica del Perú*. Lima: Instituto del Bien Común.
- Pinilla, E. (1988). La música de la selva peruana. *Revista Latinoamericana de Actualidad y Análisis*, 13(45-46), 9-36.
- Prieto, A. A. (2015). *Métrica de los cantos tradicionales kakataibo* (Tesis de licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- Prieto, A. A. (2018). *Estrategias de composición en el canto kakataibo. Una aproximación comparativa* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- Prieto, A. A. (2019). Semantic Parallelism in Traditional Kakataibo Chants. *Open Linguistics*, 5(1), 383-404. Recuperado de: [https://repositorio.utp.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12867/2509/Alejandro%20Prieto%20Mendoza\\_Articulo\\_Open%20Linguistics\\_spa\\_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.utp.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12867/2509/Alejandro%20Prieto%20Mendoza_Articulo_Open%20Linguistics_spa_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Prieto, A. A. (2021). Meter in Traditional Kakataibo Chants. *Studia Metrica et Poetica*, 8(1), 117-138. Recuperado de: <https://repositorio.utp.edu.pe/handle/20.500.12867/4560?-show=full>
- Proto, T. (2015). Prosody, melody and rhythm in vocal music: The problem of textsetting in a linguistic perspective. *Linguistics in the Netherlands*, 32, 116-129. Recuperado de: <https://benjamins.com/catalog/avt.32.09pro>

- Schellenberg, M. (2012). Does language determine music in tone languages? *Ethnomusicology*, 56(2), 266-278.
- Seeger, A. (1986). Oratory is spoken, myth is told, and song is sung, but they are all music to my ears. En J. Sherzer y G. Urban (Eds.), *Native South American Discourse* (pp. 59-82). Berlín: De Gruyter Mouton.
- Seeger, A. (1987). *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Illinois: University of Illinois Press.
- Seeger, A. (2015). El oído etnográfico. En B. Brabec, M. Lewy y M. A. García (Eds.), *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas de los pueblos indígenas* (pp. 27-36). Berlín: Gebrüder Mann Verlag.
- Stoll, D. (1981). Words can be used in so many ways. En S. Hvalkof y P. Aaby (Eds.), *Is God an American? An Anthropological Perspective on the Missionary Work of the Summer Institute of Linguistics* (pp. 23-40). Copenhagen: International Work Group for Indigenous Affairs; London: Survival International.
- Stoll, D. (1985). *¿Pescadores de hombres o fundadores del imperio?* Lima: Desco.
- Tessmann, G. (1999). *Los indígenas del Perú nororiental. Investigaciones fundamentales para un estudio sistemático de la cultura*. Quito: Abya-Yala.
- Torres, J. L. (2018). Documentación de la música y de la práctica musical de los cantos kakataibo de la región Ucayali (Perú): un estado de la cuestión. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 2(2), 29-55. Recuperado de: <http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/45/33>
- Urban, G. (1986). Ceremonial Dialogues in South America. *American Anthropologist*, 88(2), 371-386. Recuperado de: <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1525/aa.1986.88.2.02a00050>
- Wistrand-Robinson, L. M. (1969). Music and Song Texts of Amazonian Indians. *Ethnomusicology*, 13(3), 469-488.
- Wistrand-Robinson, L. M. (1975). Cashibo Song Poetry. *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, 11, 137-151.
- Wistrand-Robinson, L. M. (1976). *La poesía de las canciones cashibo*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano.
- Zariquiey, R. (2011a). *A grammar of Kashibo-Kakataibo* (Tesis de doctorado). La Trobe University, Victoria, Australia.
- Zariquiey, R. (2011b). Aproximación dialectológica a la lengua cashibo-cacataibo (pano). *Lexis*, 35(1), 5-46. Recuperado de: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/1257>

- Zariquiey, R. (2013a). Del <kaschibo> de Tessmann al cashibo-cacataibo contemporáneo: algunas notas para la comprensión de la historia lingüística de un pueblo pano. *Revista Brasileira de Lingüística Antropológica*, 5(1), 159-192. Recuperado de: <https://periodicos.unb.br/index.php/ling/article/view/16546>
- Zariquiey, R. (2013b). Tessmann's <Nokamán>: a linguistic investigation of a mysterious Panoan group. *Cadernos de Etnolingüística*, 5(2). Recuperado de: [http://etnolingüística.wdfiles.com/local--files/issue%3Avol5n2/cadernos\\_vol5n2\\_zariquiey\\_nokaman.pdf](http://etnolingüística.wdfiles.com/local--files/issue%3Avol5n2/cadernos_vol5n2_zariquiey_nokaman.pdf)
- Zariquiey, R. (2014). *Canciones tradicionales (kakataibo)*. Archivo Digital de Lenguas Peruanas - Repositorio Institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/35164>
- Zariquiey, R. (2018). *A Grammar of Kakataibo*. Berlín: De Gruyter Mouton.
- Zariquiey, R. (2013b). Tessmann's <Nokamán>: a linguistic investigation of a mysterious Panoan group. *Cadernos de Etnolingüística*, 5(2). Recuperado de: [http://etnolingüística.wdfiles.com/local--files/issue%3Avol5n2/cadernos\\_vol5n2\\_zariquiey\\_nokaman.pdf](http://etnolingüística.wdfiles.com/local--files/issue%3Avol5n2/cadernos_vol5n2_zariquiey_nokaman.pdf)
- Zariquiey, R. (2014). *Canciones tradicionales (kakataibo)*. Archivo Digital de Lenguas Peruanas - Repositorio Institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/35164>
- Zariquiey, R. (2018). *A Grammar of Kakataibo*. Berlín: De Gruyter Mouton.

## Agradecimientos

Agradecemos al Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú por el apoyo para este artículo a través de la Beca de Apoyo a la Investigación 2021, como también a Emilio Estrella y Roberto Angulo, quienes en vida colaboraron activamente. Esperamos que el presente artículo, el método propuesto y los resultados alcanzados sirvan a futuros estudios del canto indígena amazónico desde una perspectiva interdisciplinaria.