



*Entre rezos y bombos. Aproximación a dos prácticas musicales de la  
Amazonía de Perú*<sup>1</sup>



*Between prayers and drums. Approaching two musical practices of the  
Peruvian Amazon*

---

**Korina Grellly Irrazabal Laos**

Universidad Nacional de Música

grelly102@gmail.com

**Ricardo López Alcas**

Universidad Nacional de Música

ricardolopezalcas@gmail.com

## Resumen

El presente texto reúne dos expresiones musicales que tienen lugar en diferentes comunidades amazónicas: el *ícaro* de la comunidad shipibo, correspondiente a una práctica ritualizada y no-abierta, y el *movido típico* de la localidad de Pucallpa, correspondiente a los contextos festivos y de práctica abierta o colectiva. Cada una de estas músicas es abordada en un subcapítulo por un autor siguiendo ambos el mismo procedimiento metodológico.

El enfoque musicológico se basa en la etnografía al contexto social de la música, desarrollada a partir de la data escrita y medial. Procede luego al análisis de las características musicales más significativas como son, la emisión vocal y melódica en el caso del *ícaro*, y la instrumentación rítmica en el caso del *movido típico*, teorizaciones que son expresadas en la transcripción musical proponiendo formas particulares de representación sonora junto a la notación musical convencional. En una siguiente sección se abordan aspectos de la performance musical, en tanto, estos ponen en evidencia la articulación que existe entre el músico, los receptores de la música, el espacio social y el contenido propiamente estético y simbólico de estas músicas, se aborda entre otros aspectos el vestuario, la corporalidad, el gesto musical, la acción instrumental y la interacción social.

Finalmente se plantean consideraciones de tipo conclusión preliminar en cada caso, de lo cual se procede a enfatizar, que la diversidad musical de la Amazonia peruana es múltiple no solo en formas de expresión musical a nivel estético, sino también múltiple en funciones sociales y en sostener espacios de la vida humana.

---

<sup>1</sup> El presente estudio fue desarrollado en el marco del curso "Música tradicional y popular latinoamericana I" de la Universidad Nacional de Música, durante el semestre 2018-I conducido por el Mg. Omar Ponce Valdivia.

### Palabras clave

Música amazónica; ícaro; movido típico; canto chamánico; percusión amazónica; *performance* musical

### Abstract

The present text unites two musical expressions located in different Amazonian communities: the *ícaro* of the Shipibo community, corresponding to a ritualized, non-open practice, and the *movido típico* of the locale of Pucallpa, corresponding to festive contexts and open or collective practice. Each one of these musics is addressed in a subsection by one author, following both the same methodological approach.

The musicological focus is based on ethnography of the social context of the music, developed through written and multimedia data. This is followed by an analysis of the most significant musical characteristics including vocal and melodic transmission in the case of the *ícaro*, and rhythmic instrumentation in the case of the traditional *movido*, theorizations that are expressed in musical transcription proposing special forms of sonic representation along with conventional music notation. The following section addresses aspects of musical performance, as these aspects highlight the articulation that exists between the musician, the audience of the music, the social space, and the aesthetic and symbolic content itself of these musics. It addresses among other aspects the clothing, corporality, musical gesture, action of the instrument, and social interaction.

Finally, considerations in the form of a preliminary conclusion are proposed in each case. Among these are emphasized the following, that the musical diversity of the Peruvian Amazon is multiple not only in forms of musical expression at an aesthetic level, but also it is multiple in social functions and in sustaining spaces of human life.

### Keywords

Amazonian music; *ícaro*; *movido típico*; shamanic song; Amazonian percussion; musical performance

Recibido: 14/06/18

Aceptado: 09/07/18

## INTRODUCCIÓN

El presente artículo es una aproximación musicológica a dos géneros musicales de la Amazonía de Perú, deja ver la diversidad de funciones que cumple la música en estas sociedades y cómo su práctica corresponde a espacios sociales de distinto tipo, desde lo ritualizado del canto de *ícaro* hasta lo festivo y celebratorio con la música colectiva del *movido típico*. Se pone énfasis en cómo ambas expresiones musicales sostienen su práctica de modo independiente de los mecanismos de mediación o industrialización.

El abordaje se basa en la etnografía de estas músicas y en la relación que existe entre el contexto de *performance* y los elementos sonoros que conforman la música. Para ello se recurre a la transcripción musical de aquellos elementos que constituyen comportamientos expresivos, tales como las inflexiones vocales, el carácter melódico rítmico, fórmulas rítmicas específicas, entre otros.

En la primera parte la autora aborda el canto ritualizado del *ícaro* perteneciente las comunidades shipibo, comprendiendo cómo esta práctica configura un espacio social particular,

el cual articula el canto con su recepción y su uso estético y su función terapéutica en un todo cosmogónico. Por su parte las cualidades sonoro-expresivas de estos cantos representan un desafío a la teorización musical de tipo convencional, pues la expresión del canto ritualizado del ícaro está determinada por el plano sensorial del músico y por las condiciones de su práctica temporizada y no-abierta. Se concluye en que estas condiciones han podido favorecer a la permanencia de ciertos caracteres de esta música.

En la segunda parte el autor expone la expresión festiva y abiertamenteailable del *movido típico* en su variante local de Pucallpa, en la región San Martín. Aborda con énfasis los caracteres rítmicos y sus formas de expresión en los instrumentos de percusión, en tanto, el ritmo constituye un elemento de identidad cultural y un elemento determinante en la función colectivizadora de esta música. Para el análisis se recurre también a la transcripción musical, y paralelamente, a la descripción de los instrumentos musicales empleados partiendo de criterios organológicos. Se concluye subrayando que las prácticas musicales ligadas al baile están inmersas en la cotidianidad del poblador amazónico, no solo en una función de entretenimiento sino de reafirmación colectiva.

Del abordaje de ambas expresiones, se concluye en que el significado social de lo que es música amazónica en el Perú es multicultural, y que las prácticas musicales son inherentes con las formas de vida en sociedad.

## 1. EL ÍCARO SHIPIBO

*Korina Grelly Irrazabal Laos*

### 1.1. Contexto social

Los ícaros son cantos de curación de las comunidades shipibo, asentadas principalmente a lo largo de las riberas del río Ucayali en la Amazonía peruana, “entre el 60 y 100 de latitud sur. Sus comunidades se establecen sobre los bordes del Ucayali y sus afluentes: Maquia, Cashiboya, Rcaboyo, Calleria, Tamaya y Sheshea en la margen derecha, y en la izquierda, Cushabatay, Aguaytia y Pachitea” (Bertrand-Rousseau, 1984, p. 209), además de otras ciudades importantes, debido a su capacidad de traslado y organización en zonas urbanas, siendo la población de Cantagallo en Lima el caso más representativo, según lo señalado por el Ministerio de Cultura (2016)

Sea de un origen quechua (ikaro) o kukama (ikara) (Cornejo, 2016), ícaro es una palabra que surge en la Amazonía noroccidental peruana para designar cantos de curación vinculados principalmente al uso del ayahuasca como parte central de una ceremonia ritual que consiste en la ingesta de una bebida preparada a base de las raíces de las plantas ayahuasca y chacruna.

La investigadora Rosa Giove (2002) sostiene que la acción de “icarar” implica “cargar”, con el poder del chamán, un objeto o pócima confiriéndole alguna propiedad específica para ser transmitida al receptor, ya sea limpieza, protección, curación, daño o para influir sobre su voluntad (p. 46). Esta práctica ritual es llevada a cabo bajo una serie de preparativos cuya realización es de carácter obligatorio, tales como un ambiente acondicionado sin interferencia de sonidos que perturbe el proceso curativo, el estado del organismo de quien lo recibe el cual debe atravesar por un proceso de purga que incluye llevar cierta dieta con anterioridad. Ya en el momento de la acción curativa, el ritual es desarrollado enteramente con la música de los cantos ejecutados por el chamán.

Por su parte, Sever menciona puntos más específicos al respecto:

El canto ritual o curativo no es una letra, un tono, un ritmo que se aprende con una lección, con técnicas o instrucción formal. El aprendiz de curandero lo aprehende, lo recibe; el shaman le pasa sus ícaros, los puede cantar, pero serían solo música no un vehículo de transmisión para dañar o curar. (2012, p.19)

Aunque existan divergentes posturas respecto a la práctica del ícaro, en la comunidad shipibo, esta expresión musical tiene lugar estrictamente dentro de un contexto de tipo terapéutico y ritualizado, en el cual la participación propiamente musical la desempeña el chamán, es decir, la administración del proceso ritual constituye en sí misma una performance musical.

Esta concepción que el chamán es la persona capacitada para comunicarse con los espíritus y conseguir sus conocimientos ha sido ampliamente estudiado por el investigador Luis Calderón, quien observa que por su importancia el chamanismo debe ser estudiado en asociación a otras prácticas sociales míticas e ideológicas (Calderón, 2005, pp. 250-251) como bien podría ser la música.

En el contexto de la sanación mediante ícaro los receptores no músicos mantienen una expectativa amplia sobre la acción del músico chamán durante el ritual, ya que en algún momento sus cantos y rezos estarán dirigidos de manera personal a cada asistente.

Por su parte, el cantor es poseedor de un repertorio de ícaros que considera propios, cuyo perfil melódico pervive en su memoria y es reactualizado en cada ceremonia al adjudicar sus cantos personalizados, los cuales son invocaciones espirituales; es decir, que mientras el elemento melódico acciona a nivel abstracto, el elemento textual acciona a nivel concreto y se compone al tiempo mismo de la *performance* o ritual (Ponce, 2018).

## 1.2. Características musicales

Los ícaros son fórmulas melódicas que el chamán aprende o guarda en la memoria, sobre las cuales compone sus invocaciones o rezos; no obstante, muchos de ellos no consideran haber compuesto sus melodías, sino haberlas recibido de algún espíritu por inspiración.

Una característica importante de este canto es que constituye una monodía, es decir, la ejecución de una sola melodía sin polifonía alguna. Generalmente, los ícaros de la comunidad shipiba son melodías pentafónicas y de estructura simétrica, marcadas por las sílabas del texto cantado. En caso de las notas con sílaba propia, el ataque del sonido se produce con una inflexión ascendente a modo de apoyatura, mientras que, como observó el investigador Policarpo Caballero en su descripción de algunos cantos amazónicos, la prolongación de las notas termina en una caída o portamento descendente hacia una nota indeterminada (Caballero, 1988).

El canto se realiza en el registro medio, el cual abarca un ámbito aproximado de una octava. En el registro agudo, es muy utilizado el canto de falsete o lo que, comúnmente, se conoce como la técnica de “cantar con garganta” en la cual la emisión de la voz se produce creando una presión en la laringe y una tensión en las cuerdas vocales; ello determina la característica del sonido vocal: una característica de “sonido abierto”. Así, la dinámica puede ser manejada en un rango muy amplio y variado de matices, pues cada inicio de frase inicia siempre en un *forte* o *mezzoforte* y sus repeticiones van en *decrescendo*. De esta forma, la última nota del canto o última sílaba de la frase es difícilmente determinada, pues la emisión vocal podría ya ser un susurro.

Otra importante característica es la ausencia del concepto métrico de compás, ya que sus estructuras melódicas no son constantes; sin embargo, puede percibirse un pulso más o menos fijo, o, en algunos casos, prescindir de la sensación de pulso, lo cual no exime a la música de una sensación rítmica, la cual se halla implícita en el discurrir melódico. Cada frase cantada está conformada por cinco u ocho sílabas, es decir, las frases cantadas pueden ser pentasílabas u octosílabas; con menos frecuencia, se observan frases heptasílabas. Por lo regular, cada sílaba puede ocupar un pulso, o unidad de tiempo, o presentar un melisma de dos sonidos por sílaba dentro de un pulso.

La siguiente transcripción es tomada de un ícaro interpretado por Olivia Arévalo Lomas, fallecida en 2018 a los 81 años, chamán y lideresa de la comunidad shipibo-konibo, ubicada en el departamento de Ucayali:



## LEYENDA

- ∪ Inflexión ascendente
- // Final de frase
- × Nota indeterminada

**Figura 1.** Canto ícaro interpretado por Olivia Arévalo, curandera y lideresa de la comunidad shipibo-konibo.  
Fuente: transcripción propia.

Como se observa, el fragmento melódico es una pentafonía sobre la nota sol en su modo menor. La no recurrencia de un compás fijo no lo exime de la existencia del pulso; se percibe que la pulsatividad es binaria y puede decirse que los motivos del discurso melódico se asocian en estructuras binarias a modo de pregunta y respuesta. La transcripción del texto, por otro lado, ha sido una labor compleja al no contar con las fuentes necesarias para su anotación fonética e idiomática. Al respecto, Pinilla (1980) había advertido, en su descripción general de “música de la selva”, “que el carácter recitativo de la mayoría de los cantos [...] sigue el ritmo de sus propios dialectos” (p. 380).

Observamos también que las inflexiones ascendentes que se presentan en el tercer y el séptimo pulso son portamentos veloces que carecen de una nota de conclusión precisa, y pueden, además, variar de altura en las posteriores repeticiones del fragmento; sería arbitrario, entonces, designar una calificación específica a dicho intervalo. Asimismo, observamos que, al finalizar el fragmento, las notas de los tres últimos pulsos corresponden a la octava grave del primer motivo. Sin embargo, estas notas no representan necesariamente los sonidos reales que la cantora entona y pronuncia casi imperceptiblemente, como con la intención de cantar un fragmento susurrado y grave, posiblemente concordante con la expresión hablada o la intencionalidad ritual del contexto.

### 1.3. Performance

Para ejecutar los cantos, el músico se viste con un atuendo distintivo de la comunidad y específico para tal rol. En el caso del hombre, consiste en una *cushma* o túnica de algodón extendida hasta la altura del tobillo y con mangas hasta los codos, decorada con símbolos propios de la comunidad; en el caso de la mujer, una falda de color marfil decorada con figuras y símbolos propios de la comunidad y una blusa de colores vivaces, así mismo, porta accesorios ornamentales, como collares y pulseras elaboradas con materiales propios del lugar. Si bien estas vestimentas ya no parecen ser usadas en el atuendo cotidiano, es interesante observar que su uso no ha dejado de ser un elemento performativo infaltable para poner en potencia los cantos ceremoniales y rituales chamánicos.

La *performance* musical propiamente ritual tiene lugar en un ambiente cerrado, durante esta, el chamán conserva un carácter meditativo mientras se mantiene en postura, sentado al ras del piso, con las rodillas flexionadas y la espalda ligeramente encorvada. Durante el ritual, el chamán acciona sus brazos para enfatizar ciertas inflexiones y entonaciones de su canto guiadas por el ritmo.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> El canto pude ser consultado en: Maestra Olivia sings an Ikaro [archivo de video]. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=m28Kslrs9is&t=218s>

En algunas ocasiones, el chamán acompaña su canto con el sonido producido al sacudir hojas secas de alguna hierba, un amarre de semillas o una calabaza seca que sostiene en las manos como sonaja, de acuerdo al canto en específico. El empleo de instrumentos idiófonos de vegetales ha sido también visible en la arqueología prehispánica de la cultura moche, en un cántaro que presenta a un músico sacudiendo un sonajero de semillas (Bolaños, 2004, p. 81)



Figura 2. Cantora shipibo-konibo Olivia Arévalo. Fuente: Perú21.

La presencia de estos marcos sonoros indica que los instrumentos musicales propios del ícaro son los idiófonos de entrechoque y de sacudimiento, cuya ejecución es de modo continuo o de sacudimiento ininterrumpido, de modo rítmico y siguiendo un patrón característico de acompañamiento a manera de *ostinato*, el cual es relativamente homófono con los motivos melódicos del canto.

En general, el comportamiento ritual-musical del cantor o cantora suele ser un acto estático y su movimiento corporal, de poca amplitud espacial, de tal forma que guarda coherencia con el carácter calmo del canto. Por su parte, el gesto facial al cantar es austero y poco perceptible, ya que la fonética en el idioma nativo no consiste en una pronunciación demasiado articulada; en algunas ocasiones, no solo es leve el movimiento muscular del rostro, sino también es leve la intensidad de la emisión vocal, por lo cual, puede no llegar a determinarse la notación de las sílabas.

#### 1.4. Consideraciones finales

- El ícaro cumple un rol determinante dentro de la práctica del chamanismo shipibo, pues en el canto se transmiten oralmente y perduran diferentes tradiciones no solo terapéuticas, sino también estético-musicales, espirituales y de todo orden cultural.

- La práctica sostenida de la ceremonia ritual-musical que es el ícaro corresponde con factores sociales y cosmogónicos vigentes en la sociedad shipibo; pues son sus creencias mágico-religiosas las que generan los cantos o se ven concretadas en estos.

- El canto monódico del ícaro es una expresión compleja para su tratamiento teórico, pues, al ser la voz el único instrumento musical, lo melódico posee un amplio abanico de inflexiones, articulaciones y formas de producción sonora, observación a partir de la cual sería necesario relacionar la investigación musical con otras manifestaciones del habla-escucha propias de la comunidad shipibo.

## 2. EL MOVIDO TÍPICO

Ricardo López Alca

### 2.1. Contexto social

El movido típico es una expresión musical conocida también como *tangarana* en provincias de Iquitos. A su vez, es parte de un corpus de ritmos festivos que son conocidos en la Amazonía bajo la denominación genérica de *bombo baile* (Echevarría et al., 2016). El movido típico presenta también denominaciones distintas según las localidades amazónicas donde su práctica está arraigada, así, en localidades de la región San Martín se le denomina *tahuampa* y en la ciudad de Pucallpa se denomina *tanguiño*. No obstante, entre los músicos locales no existe homogeneidad en su denominación.

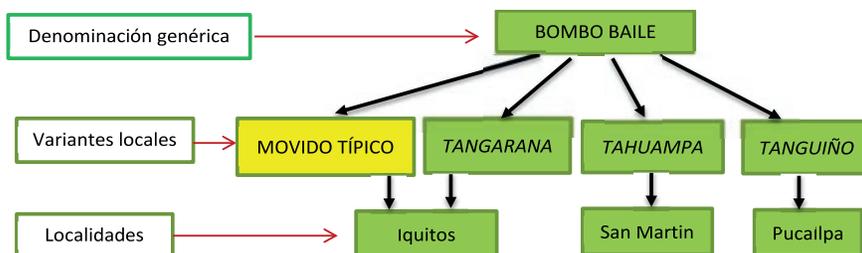


Figura 3. El movido típico y sus ubicación en el género bombo baile. Fuente: elaboración propia

El movido típico se practica en fiestas tradicionales como la de San Juan en el mes de junio, en las celebraciones de carnaval en el mes de enero o febrero, entre otras. También se toca en concursos de danzas amazónicas y demás actividades artísticas relacionadas al entretenimiento y los ámbitos educativos de la Amazonía. Así, el movido típico ha devenido en un género altamente representativo de la tradición musical amazónica, llegando a ser practicado aún en contextos no-amazónicos como una manifestación de etnicidad, que al practicarse en contextos urbanos ha generado que sea un factor secundario que los músicos pertenezcan o no a la misma cultura de la que proviene esta música. La condición de etnicidad se define entonces en relación y contraposición con otras etnicidades (Calderón, 2005, p. 259), por tanto, el contexto en que desarrolla y practica el movido típico está ligado a sentimientos de identidad local.

Este se toca con un ensamble de instrumentos de percusión conformado por un bombo, un redoblante y maracas, al que se añade instrumentos de sopro como la quena, clarinete o saxofón de acuerdo a las variantes locales. Existen también conjuntos que han añadido a su ensamble de percusión algunos instrumentos caribeños como la timbaleta, el güiro y el set de congas, o instrumentos de banda como la tarola militar, entre otros. Es decir, su contexto es eminentemente festivo, participativo y mayoritario y de tendencia a la sonoridad fuerte.

### 2.2. Características musicales

La melodía del movido típico se toca frecuentemente en el registro agudo del instrumento, esta generalmente en tonalidad mayor y es de inicio anacrúfico. Recientemente, al haberse agregado texto a las melodías tradicionales, deviene en un género cantado. Siendo una música prevalentemente melódica y con instrumentos melódicos, el acompañamiento está constituido por los instrumentos de percusión siguiendo un patrón rítmico con variaciones específicas. El ritmo es en compás binario simple y la forma musical suele ser ternaria A-B-C, A-B-A' o A-B-B más una coda o sección final llamada *fuga*.

Centrándonos en el aspecto melódico con relación a la forma, las secciones que son oraciones están conformadas por una frase antecedente distinta entre piezas y una frase consecuente similar o igual entre estas. Otra característica es que, antes de la sección *fuga*, la reiteración secuencial de los tres temas —por ejemplo, A, B y C— es cíclica, por lo cual, puede variar su extensión, sobre todo

en algunas repeticiones de las frases consecuentes. Existen también melodías de forma cuaternaria que igualmente presentan la misma frase consecuente de todas las piezas.

En cuanto a esta forma musical, en la siguiente transcripción melódica, se señala la relación existente entre las frases:

## El pucacuro

Movido típico

**A** ♩ = +/- 120

Transcriptor: Ricardo López Alcas

Quena

*mf festivo*

a a

b b

a b

a b

**B**

c c

b' b'

c c'

b' b'

The image displays a musical score for the melody of 'El pucacuro'. It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into several sections:

- First System:** A melodic line starting with a second ending bracket (labeled '2.'), followed by a section marked 'C' in a box. Below this section is a bracket labeled 'd' and a '2da vez' (second time) repeat sign. The line concludes with a first ending bracket (labeled '1.') and a second ending bracket (labeled '2.').
- Second System:** A melodic line with a bracket labeled 'b' underneath. Below it is a '2da vez' repeat sign.
- Third System:** A melodic line with a bracket labeled 'b' underneath. It features a first ending bracket (labeled '1.') and a second ending bracket (labeled '2.'). The text 'hacia A' is written at the end of the line.
- Section Header:** The word 'FUGA' is centered above the next system.
- Fourth System:** A melodic line with a '2da vez' repeat sign below it.
- Fifth System:** A melodic line with a '2da vez' repeat sign below it.
- Sixth System:** A melodic line ending with a double bar line.

Figura 4. Melodía del movido típico *El pucacuro*, de la versión de Los hijos de Lamas (ver enlace en referencias). (Digitalamazónico, 2008a), Fuente: transcripción propia.

En cuanto al patrón rítmico característico del movido típico, este es el resultado de una superposición de tres patrones parciales: los patrones del bombo (ver figura 8), el tambor redoblante (ver figura 10) y las maracas (ver figura 12), los cuales generan una textura heterorítmica que a su vez afinca en los contratiempos y los acentúa (ver figura 12). El patrón es complementado con adornos, repiques sincopados en el redoblante y cortes rítmicos homofónicos que son tocados por los tres instrumentos, generando una textura de *tutti* u “obligado”, la cual funciona como indicador para cambiar de sección o también como “llamada” para iniciar o finalizar la pieza. El patrón rítmico (ver figura 5) y el toque de llamada (ver figura 6) son:

Festivo ♩ = +/- 115

Maracas

Redoblante

Bombo

Mano izq. Palillo

Mano der. Membrana

Toque de entrada

Patrón estándar

Figura 5. Patrón rítmico de movido típico. Fuente: elaboración propia

Festivo ♩ = +/- 115

Maracas

Redoblante

Bombo

Mano izq. Palillo

Mano der. Membrana

Con ambas manos

Patrón estándar

Toque de cambio de sección

Patrón estándar

Figura 6. Llamada de movido típico. Fuente: elaboración propia

Lograr el patrón rítmico es lo que caracteriza a una música como movido típico, es decir, que el género musical puede ser independiente respecto a la forma musical y respecto a la melodía tocada en el instrumento de viento. En esta expresión musical, como en otras variantes de la música amazónica, son las melodías las que se adaptan al patrón rítmico característico, lo cual remarca su importancia y su rol estructural.

### 2.3. Performance

Al performar el movido típico, el músico tocador de bombo lleva el instrumento de pie y colgado mediante una soga cruzada al cuerpo, desde el hombro y a través de la espalda, con las membranas orientadas hacia los costados y de manera horizontal. El bombo se ejecuta percutiendo con dos baquetas: una en la mano derecha, conocida como *maso*, que percute la membrana, y otra, un poco más delgada en la mano izquierda que percute el aro y el cuerpo cilíndrico del tambor, acción a la que se llama *palilleo*.

El músico tocador de redoblante lleva el instrumento de pie y sostenido con una soga cruzada desde el hombro a través de la espalda. Orienta las membranas en un sentido diagonal apoyando la mano izquierda en la parte superior del tambor para sostenerlo y percutir a la vez. La mano derecha en cambio se encarga únicamente de percutir con la baqueta. La percusión se hace con dos baquetas cortas y de igual tamaño.

El músico tocador de maracas sujeta un instrumento en cada mano según el uso tradicional. Por su carácter festivo, el movido típico presenta ciertos *guapeos* o arengas lanzadas espontáneamente por los tocadores y bailarines, siendo expresiones de aliento, alegría, como también sonidos onomatopéyicos que imitan el sonido de animales de la región amazónica como son simios o aves.

Para la *performance* del movido típico, los músicos se visten con trajes característicos de las comunidades amazónicas, y, según sea la ocasión o estilo visual del conjunto, con vestimenta formal o urbana que consiste en pantalón, camisa o polo con el logotipo de la agrupación, generalmente de colores claros. Algunos músicos optan por hacerse pinturas faciales con símbolos de las culturas locales. La actuación de un conjunto de movido típico se da en un espacio determinado, puede ser en un restaurante o en una fiesta regional tradicional, y puede durar más de treinta minutos según la aceptación de los concurrentes o la interacción de los músicos con él.

Además de la ejecución musical, la *performance* del movido típico involucra movimientos corporales que van de un lado hacia otro de manera sincronizada con el ritmo musical; en algunas ocasiones, son coreográficas y complejas, y ejecutadas solo por uno o dos músicos del conjunto. Un caso resalante es la acción del músico tocador de maracas, quien al momento de no portar sus instrumentos en la mano, usa su cuerpo para bailar de modo espontáneo y libremente expresivo, pronunciando animaciones, *guapeos* y reproduciendo con la voz el sonido de animales del hábitat amazónico. En contextos más ligados a la música amplificada, los conjuntos de movido típico incluyen un animador, cuya *performance* consiste en emitir saludos a personas vinculadas a la situación, arengas, *guapeos* y expresiones de aliento en relación con la festividad.

Un momento particular en la *performance* del movido típico es el cambio de melodía o canción, momento en el cual el músico tocador de redoblante cumple un rol estructural específico. Cuando el músico aerofonista concluye una sección o ciclo, baila o emite animaciones antes de iniciar otra seguidilla de piezas, momento en que el músico tocador de redoblante realiza improvisaciones rítmicas en intensidad fuerte, ejecutando ritmos sincopados y rudimentos progresivamente virtuosísticos en el registro sobre agudo del tambor, percutiendo hacia los extremos de la membrana combinando estos sonidos con otros producidos por la percusión del aro del tambor y el entrechoque de las baquetas. Se puede considerar que es la sección *solo* de redoblante.



**Figura 7.** Conjunto típico Corazón amazónico de Pucallpa en *performance*. Instrumentado con quena, redoblante con membrana sintética, maracas de calabaza y bombo.  
Fuente: Canal de Youtube Harrylinho1, 2015.

En conjuntos de movido típico que han incluido timbal caribeño o timbaleta, es el músico timbalero quien asume este rol improvisatorio y solista, mientras que el músico ejecutante del bombo, instrumento al que se asigna la base o patrón rítmico del género y constituye el registro grave de la percusión, adorna e improvisa con menos frecuencia y ejecuta menos movimientos de baile en función del tamaño y el peso del bombo. En cambio, es él quien sugiere, impulsa y acentúa los cortes rítmicos u “obligados” y los sincroniza corporalmente.

En actividades institucionales de carácter formalizado, como los concursos de danzas, las agrupaciones de movido típico ofrecen el acompañamiento musical a elencos de baile amateur y elencos profesionales. En esas ocasiones, una sola agrupación puede acompañar a la mayoría de los elencos participantes. En actividades artísticas del ámbito del entretenimiento, la actuación musical del movido típico es complementada con la participación de dos o tres bailarines, por lo general mujeres, quienes vestidas con prendas cortas realizan pasos de baile específicos de la tradición amazónica combinados con movimientos de carácter libre en relación con la estructura de la canción y los *guapeos* del animador.

En la actualidad, se puede mencionar como agrupaciones con basta presencia en la práctica del movido típico a: Los Hijos de Lamas, Wayúz de Yurimaguas, Corazón Amazónico de Pucallpa, Aires Selváticos, Los Triunfadores, Hijos de la Selva de Pasarraya, Eleodoro y su Combo, Los Uqui huas de Rioja, entre otras.

#### 2.4. Instrumentación

El presente trabajo se centra en el análisis del ensamble de percusión del movido típico. No obstante, y como se mencionó anteriormente, en el contexto social, la instrumentación también incluye un aerófono de función melódica, sea este clarinete en *mi*<sub>b</sub>, también llamado clarinete requinto; quena en *sol*, también llamada quena estándar; quena aguda en *re*, también llamada quenilla o quena amazónica de cinco orificios y de afinación no temperada. Por otra parte, la voz humana es también un importante instrumento musical del movido típico.

## Ensamble de percusión

### Bombo

Es un membranófono tubular de golpe directo, tipo tambor grande, usado también como idiófono de percusión, ya que, además de percutirse la membrana, se percute con la baqueta de la mano izquierda sobre la parte externa del cuerpo cilíndrico, acción a la que se denomina *palilleo*. El aro y el cuerpo del tambor son de triplay o de madera cedro, mientras que las membranas son de cuero de vaca o carnero, y en otros casos, membranas o parches sintéticos. El amarre para tensar la membrana entre el aro superior y el inferior del cilindro se realiza siguiendo la forma de “v”, y, según formas locales, puede llevar amarres de refuerzo en los extremos. Otros aditamentos que se hacen al instrumento son el agregado de un cencerro sobre el cuerpo cilíndrico del tambor y un aditamento de cuerdas tensadas sobre la membrana inferior para lograr la resonancia en cada golpe y obtener así timbres distintos.



**Figura 8.** Bombo amazónico de Loreto, Iquitos. Fuente: archivo fotográfico del músico Néstor Echevarría Cárdenas

A continuación, vemos un ejemplo de patrón rítmico del bombo en el movido típico:

*Festivo* ♩ = +/- 120

Mano izq. Palilleo  
Mano der. Membrana

*f* Toque de entrada *mf* Patrón estándar

**Figura 9.** Patrón de bombo. Fuente: elaboración propia.

### Redoblante

Es un membranófono tubular de golpe directo, tipo tambor mediano, cuya ejecución en el patrón característico del movido típico es complementada con el entrechoque de las baquetas como idiófono independiente. El aro y el tambor son hechos de triplay o maderas como el cedro; mientras que las membranas son sintéticas o, generalmente, de material reciclado de láminas de poliéster, empleadas en radiografías. El amarre para tensar las membranas es en forma de “v”, y, según las formas locales, lleva nudos de refuerzo en los extremos.

En la membrana inferior del instrumento, son anexadas, perpendicularmente, dos o tres cuerdas tensadas de un extremo a otro que producen resonancia. Al percutir la membrana superior, se producen principalmente dos sonidos: un sonido de registro medio cuando se percute en el centro de la membrana y otro de registro agudo al percutir en el extremo de la membrana, el cual involucra, ocasionalmente, el sonido del aro del tambor. Un tercer sonido, particular de esta música, es el ya mencionado sonido de baquetas, las cuales se entrechocan estando una de ellas sobre la membrana; esta sonoridad es producida, generalmente, para remarcar los acentos musicales propios del movido típico.

A continuación, vemos un ejemplo del patrón rítmico del redoblante del movido típico:



Figura 10. Tambor redoblante de Loreto, Iquitos.

Fuente: archivo fotográfico del músico Néstor Echevarría Cárdenas

*Festivo* ♩ = +/- 120

2/4

**f** Toque de entrada D D D D D

**mf** choque de baqueta D con I D I D I D I D I

Patrón estándar

Figura 11. Patrón rítmico en redoblante. Fuente: elaboración propia.

### Maracas

Es un idiófono de sacudimiento que consiste en una dupla de sonajas con mango fabricadas de vegetales locales como la calabaza. Se sostiene una en cada mano y ejecuta con movimientos alternados hacia adelante y hacia atrás. Las maracas de fabricación local tienen grabados íconos o símbolos amazónicos, burilados en bajo relieve o presentan plumas añadidas exteriormente, sea con fines de sonoridad en el batimiento del aire o con fines ornamentales. Los conjuntos con instrumentos de mayor sonoridad adoptan también maracas fabricadas industrialmente. Dependiendo de la variante musical o de los estilos regionales, el instrumento puede ser reemplazado por un güiro.

La sonoridad de las maracas es usada generalmente de dos formas: la primera es reproducir el mismo patrón rítmico del redoblante y la segunda es ejecutar un sonido prolongado mediante sacudimientos rápidos a modo de

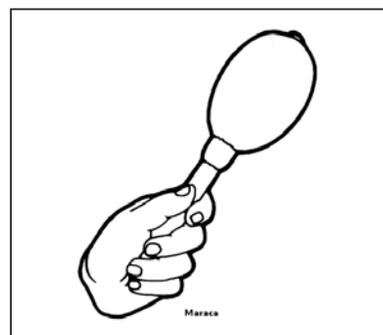


Figura 12.

Maraca o Karachaqui, calabaza de forma esferoidal, seca, sin abrir y que contiene semillas. Presentes en Amazonas, Junín, Loreto y San Martín. Fuente: *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, p. 79.

trémolo. Esta segunda forma es empleada en relación con la *performance* bailada del músico anteriormente mencionada.

A continuación, vemos un ejemplo de patrón rítmico de la maraca del movido típico:

*Festivo* ♩ = +/- 120

*mf*

Figura 13. Patrón rítmico en maracas. Fuente: elaboración propia.

Para mostrar la textura sonora producida por los tres instrumentos y cómo es la relación de cada uno de estos con el patrón rítmico general del ensamble, presentamos el siguiente score instrumental:

*Festivo* ♩ = +/- 115

*f* *mf*

Toque de entrada Patrón estándar

Figura 14. Ensamble rítmico del movido típico. Fuente: elaboración propia.

Para conocer la correspondencia musical entre la melodía del movido típico y el tratamiento rítmico, presentamos a continuación un fragmento que incluye un aerófono:

*Festivo* ♩ = +/- 115

The musical score is for a piece titled 'La tangarana' in a festive tempo of approximately 115 beats per minute. It features four instruments: Quena (melody), Maracas, Redoblante (shaker), and Bombo (drum). The time signature is 2/4. The Quena part starts with a melody in G major. The Maracas part has a rhythmic pattern of D D I D D I. The Redoblante part has a rhythmic pattern of D D D D D with accents. The Bombo part has a rhythmic pattern of D D D D D with accents. The score is divided into two sections: 'Toque de entrada' and 'Patrón estándar'. The dynamic markings are *mf* for the Quena and Maracas, and *f* for the Bombo. The tempo is marked as *Festivo* ♩ = +/- 115.

Figura 15. Fragmento de *La tangarana* (ver enlace en referencias), en la versión de Los hijos de Lamas. (Digitalamazónico, 2008b). Fuente: transcripción propia.

## 2.5. Consideraciones finales

El movido típico está constituido por un patrón rítmico característico que, incluyendo variantes regionales, establece y determina que una melodía sea considerada de este género musical. Si bien la forma y la estructura rítmica tienen carácter más fijo que las estructuras melódicas y formales, se puede decir que estas últimas se adaptan al sentido rítmico del patrón percutado y sus características o convenciones locales.

La práctica del movido típico en contextos performativos de carácter popular cumple una función de representatividad étnica y social de la música amazónica en el Perú. Construye, sostiene y fortalece dicha representatividad en el imaginario multicultural como la percepción del ciudadano amazónico respecto a la sociedad peruana y globalizada.

## CONCLUSIONES

- Las prácticas musicales en el ámbito amazónico no han dejado de ser ritualizadas, sea en su aspecto reflexivo y espiritual como también en su aspecto celebratorio y festivo.
- La función que cumplen los cantos de ícaro trasciende lo escénico o representativo de la música, su práctica muestra más bien una correspondencia profunda con factores sociales y cosmogónicos vigentes en la sociedad shipibo.
- El baile del movido típico cumple una función colectivizadora, no obstante, desde su espacio escénico y performativo configura a su vez un sentido de identidad en el contexto. Es el elemento rítmico del baile, el cual en las músicas amazónicas cobran un plano relevante e identitario.

- El significado social de lo que es música amazónica en el Perú actual es multicultural y diverso en formas y géneros musicales. Se observa que coexisten expresiones musicales que pueden ser locales, tradicionales o urbano-contemporáneas. La diversidad de prácticas musicales es inherente a las formas de vida en la sociedad.

## REFERENCIAS

- Black, S. (2014). *Ícaros: The Healing Songs of Amazonian Curanderismo and Their Relationship to Jungian Psychology*. California: Sonoma State University.
- Bertrand-Rousseau, P. (1984). A propósito de la mitología shipibo. *Revista Antropológica*, 2 (2), 209-232. Lima: Departamento de Ciencias Sociales – PUCP. Recuperado de: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/antropologica/article/view/659/641>
- Bolaños, C. (2004). *Origen de la música en los Andes*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República
- Caballero, P. (1988). *La música inkaika: Sus leyes y evolución histórica*. Cusco: Cosituc
- Calderón, L. (2005). Imágenes de la otredad y de frontera: antropología y pueblos amazónicos. En C. Degregori (Ed.), *No hay país más diverso: compendio de antropología peruana* (pp. 235-266). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Cornejo, M. (2016). *Ikaros-shipibo-conibo-xetebo*. Lima: Cantera de sonidos. Recuperado de: [http://canteradesonidos.blogspot.com/2016/06/ikaros-shipibo-conibo-xetebo\\_29.html](http://canteradesonidos.blogspot.com/2016/06/ikaros-shipibo-conibo-xetebo_29.html)
- Digitalamazónico (2008a). *El Pucacuro*. Recuperado de <https://youtu.be/KkCnEfVO4CE>
- Digitalamazónico(2008b). *La tangarana*. Recuperado de: <https://youtu.be/h8d2NT670d4>
- Echevarría, N., Núñez del Prado, A. y Oliveira, E. (2016). *Formas musicales de la Amazonía, Loreto-Perú*. Iquitos: Universidad Científica del Perú-Iquitos.
- Echevarria, N. (s. f.). [fotografías de bombo y redoblante].
- Giove, R. (2002). *La liana de los muertos al rescate de la vida*. Tarapoto: Takiwasi
- Harrylinho1 (2015). *Conjunto típico Corazón amazónico de Pucallpa*. Recuperado de: <https://youtu.be/UNjbiB4WgYw>
- Instituto Nacional de Cultura. (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú: clasificación y ubicación geográfica*. Lima: INC – Oficina de Música y Danza.
- Marín, I. (2015). *Los cantos ícaros en la Amazonía ecuatoriana y peruana*. Canabis Magazine, pp.96 – 102
- Ministerio de cultura. (2016). *Base de datos de pueblos indígenas u originarios. Región Ucayali*. Recuperado de: <http://bdpi.cultura.gob.pe/informacion-region#main-content>
- Peñaherrera, M. (2018). *Pájaros cantores: reutilización de los elementos melódicos y líricos contenidos dentro de los ícaros amazónicos, en la composición de cuatro temas inéditos presentados en un recital final* (Tesis de Licenciatura). Universidad de las Américas, Quito, Ecuador. Recuperado de: <http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/8557>
- Perú21. (23 de abril, 2018). La Fiscalía aún no tiene los nombres de los asesinos de Olivia Arévalo. Recuperado de: <https://peru21.pe/peru/identifican-presuntos-asesinos-canadiense-ucayali-404565?foto=4>

Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. En *Historia del Perú*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

Ponce, O. (2018). *Panorama de la música amazónica* [Diapositiva del curso Música tradicional y popular latinoamericana]. Lima: Universidad Nacional de Música.

Sever, A. (2012). *El ícaro Cambiante: Lenguaje y Curación en Santa Rosa de Huacaria*. Recuperado de: [https://digitalcollections.sit.edu/isp\\_collection/1323/](https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/1323/)