

# Musique des Indiens Bora et Witoto d'Amazonie Colombienne

La région située entre les cours moyens des rios Putumayo et Caquetá, deux des grands affluents septentrionaux de l'Amazonie, était occupée jusqu'au début de ce siècle par les indiens Bora et Witoto, ainsi que par leurs voisins, les Ocaina, Nonuya, Muinani, Resigaro et Andoke. L'exploitation du caoutchouc, tout à la fin du siècle passé, et surtout pendant les deux premières décennies de celui-ci, attira vers ces contrées nombre d'aventuriers sans scrupules qui furent organisés et employés ensuite par la "Casa Arana", firme anglo-péruvienne. Ils réduisirent les indiens en esclavage, allant jusqu'à les exterminer ou les déporter au Pérou au moment où la Colombie récupéra ce territoire à la suite du conflit frontalier de 1930-1932. Actuellement environ trois cents Bora et deux mille Witoto vivent encore sur leurs terres d'origine.

La chasse, la pêche et la culture sur brûlis leur fournissent leurs moyens de subsistance. Les femmes cultivent avant tout le manioc amer et accessoirement, le manioc doux et d'autres tubercules comestibles. La population vit dans de grandes maisons traditionnellement plurifamiliales : la "maloca". Celle-ci abrite le père et ses fils, leurs enfants et leurs épouses, ainsi que les filles célibataires. Elle reste toujours le lieu des cérémonies et des rassemblements.

## F A C E A

## M U S I Q U E B O R A

### 1. SOLO D'OCARINA

par Dario Bora, un "ancien".

L'ocarina, ro?igwa\* est actuellement très rare. La jeune génération n'en confectionne et n'en joue plus. Son nom vient du bora ro?i, nom d'un ramier au plumage noir. Traditionnellement, ce petit instrument à vent sans bec, percé de quatre trous dans sa partie digitale et d'un seul, plus grand, dans sa partie buccale, était fait avec la graine du fruit sauvage ka?ha ou "jus de forêt", qui ressemble à l'avocat ou au caïmo. La plante pousse, selon les Bora, seulement au lieu-dit ka?haba, "trou du jus de forêt", dans la région du Cahuinari et ne porte des fruits que tous les cinq ou six ans. Dangereuse pour celui qui en approche, elle est la propriété d'un "maître", gwaja, l'Esprit du Mal.

La mélodie a été jouée un soir sur un ocarina en cire d'abeille par un Bora qui se délassait dans son hamac. Comme celles jouées sur les flûtes de Pan - et dont l'exemple wito-to, P6, est une variante - elle est apprise au moyen d'un chant dont les paroles ne sont jamais prononcées par la suite. L'ocarina peut aussi être fait en céramique, reproduisant la forme du ka?hagwa, graine de ka?ha, qui ressemble à la silhouette d'un oiseau arboricole désigné par le même mot, ka?hagwa, "potoo commun" (*Nyctibius griseus*). De couleur sombre, cet oiseau tropical, solitaire et nocturne, au chant mélancolique se tient dressé et immobile, accroché à une branche dont il semble une protubérance, le bec toujours dressé vers le ciel. Une oraison magique explique que le premier ocarina a été donné par le héros culturel né d'un oeuf de colibri à une femme du nom de ka?hagwa, qui en joue pour faire descendre les étoiles sur la terre et monter au ciel avec elles. Comme les bâtons de rythme ou la poutre de danse, l'ocarina semble avoir pour fonction la mise en relation de "la terre des animaux", ici-bas, avec "celle de notre création", le ciel.

### 2. CHANT tchakomí

par José-Ramon, chef de maloca du groupe "Cananguchas", et sa belle-mère, Antonia.

Les Bora ne savent plus ou ne veulent pas donner de signification claire au mot tchakomí. Il s'agirait d'un terme tombé en désuétude, servant à désigner certains animaux. La fête tchakomí est célébrée encore aujourd'hui dans la tchakomí há, "maison de tchakomí". Au cours de cette fête, le chef de famille, puîné de ligne agnatique, qui assume généralement la fonction de chaman de la communauté, transmet son nom et celui d'une soeur à son fils et fille aînés. Ce chant est exécuté, en l'occurrence, par le maître de maloca et sa belle-mère, qui reprend, suivant une technique spéciale, une partie

seulement de la mélodie et des paroles. Les Bora disent qu'e-  
 le "aide à chanter". Comme d'autres chants de tchakomí, celui-ci reprend le thème fréquent de la métamorphose des êtres humains en animaux :

Tapirs, tapirs...

Le trou du port n'est pas rempli

Tapirs, tapirs !

Quand il est plein, les gens du voisinage

Se métamorphosent en animaux

Se convertissent en pécaris

Ils courent comme des tapirs !

Le "trou du port" non rempli fait allusion à la crue des eaux qui est à son maximum en juin, mois d'"hiver", le plus froid de l'année, pendant lequel les Bora ne chassent pas. La forêt est inondée, les poissons désertent et remontent le cours du fleuve principal : c'est le temps faible des chasseurs, le temps fort des animaux. Les contrats de chasse et de pêche sont interrompus.

### 3. CHANT DIURNE DE ba?ha

par Pablo, chef de maloca du groupe "Branches tombées de chontaduro", palmier Guilielma Gasipaes, accompagné par un chœur d'hommes et de femmes.

Le mot ba?ha sert à désigner les malocas les plus vastes et les plus importantes dans la société bora, de même que les trois fêtes célébrées successivement pour les inaugurer dès que leur construction est terminée. Ces fêtes d'innovation, les plus prestigieuses des cérémonies bora, rassemblaient plusieurs centaines d'invités et mettaient durement à l'épreuve les capacités économiques et l'envergure sociale du chef de la nouvelle maison. Elles sont caractérisées par la violence et la provocation exprimées par les invités dans des chants adressés au maître et à la maîtresse de maloca.

Le meneur du chant est un chef bora qui avait été invité dans le haut Cahuinari, chez des indiens Muinani. Il chante accompagné par un chœur d'hommes et de femmes. Les hommes sont sur une file avec, chacun, un bâton en mains au moyen duquel ils frappent le sol devant eux en scandant le rythme, exécutant un pas en avant, puis un en arrière, évoluant presque sur place. Les femmes dansent et chantent derrière eux, la main droite posée sur l'épaule droite de l'homme qui est devant. Le chant aux nombreux couplets se répète indéfiniment, jusqu'à épuisement des danseurs qui s'excitent progressivement :

Les Chotacabras viennent crier

Au coup de tonnerre du tabac brûlant (de feu)

Au coup de tonnerre du tabac brûlant

Viennent crier les Chotacabras

Voyez, vous autres !...

Hiai adjí djaíwa djañí hai iai

Adjí djaíwa djañí eee...

Couteau gros mangeur

Je désire manger de la chair d'umari

Couteau cannibale

Je désire manger ceux qui entrent (les étrangers)

Le couteau désire manger de la chair d'umari...

Les Chotacabras (esp. local) sont de petites chouettes nocturnes, mais aussi le nom d'un groupe bora. Le tabac, ba-ne, l'éché sous forme de pâte assaisonnée de sel végétal, est comme la coca un stimulant encore utilisé couramment. A l'origine, il "éclate", dit le mythe, au moment d'être enfermé dans un récipient, produisant le tonnerre et les éclairs chaque fois qu'un chaman tombe en transe. Les invités convoitent la chair humaine d'"umari", c'est-à-dire celle du chef de maloca qui les reçoit, tout chef s'appellant nimi?e, "maître" de l'arbre "umari", nimi?e, dont les fruits à la chair douce, au goût de beurre, sont mangés blets. La provocation se réfère explicitement aux rites d'exocannibalisme qui caractérisaient jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle les relations cérémonielles et guerrières des Bora et de leurs voisins.

### 4. CHANT DE LA POUTRE DE DANSE

par Benito, frère puîné du chef de la maloca des "Cananguchas", Enrique et Bartolomé, frères cadets.

Ce chant, enregistré en 1970, sur le moyen Igara-paraná, peut être exécuté dans la fête djarigwa, "de la poutre de djari" (bois rouge, dur et odorant), ou dans celle de todiigwa,

\* ? indique l'occlusion glottale.



"de la poutre de tojji" (palmier "asai", au bois moins dur). La poutre djarigwa est taillée et utilisée dans une fête dont l'importance est supérieure à celle de tojigwa, qui est célébrée dans une maloca plus vaste dont le chef possède un statut social plus élevé. Longue d'environ 12 m, elle est évidée, puis sculptée à ses deux extrémités, conservée ensuite à l'intérieur de la maloca, tandis que la tojigwa est seulement évidée, non sculptée, et détruite après usage. Toutes deux sont confectionnées pour des fêtes au cours desquelles le chef de maloca peut transmettre le nom de sa soeur et le sien - nom d'"aînés" - à son fils et à sa fille aînés, de même que le nom de ses frères et soeur puînés à ses fils et filles puînés. Mises à part celles de ba?ha, ce sont les fêtes les plus importantes.

Contrairement à ce qui se passe dans le djadiko witoto (variante de la fête de la poutre de danse), pendant la première partie des chants, chez les Bora, les hommes piétinent la poutre légèrement surélevée pour la faire résonner à terre comme un tambour, et chantent en allant d'un bout à l'autre de celle-ci, de la gauche vers la droite et vice versa, frappant le sol avec un bâton de rythme pendant environ dix minutes. Le chant enregistré est exécuté à ce moment-là : les danseurs sont les animaux qui viennent piétiner la poutre, le "boa de la poutre", "boa de la terre de notre création". Ensuite, comme dans le djadiko, ils font résonner la poutre seulement avec le pied droit, frappant toujours le sol avec leur bâton. Les femmes se tiennent par la main et dansent en file devant les hommes, de l'autre côté de la poutre, sans se mêler à eux tant que le rythme est lent. Quand il s'accélère, quelques couples se dégagent en sautant, dansant de part et d'autre des deux files :

Aujourd'hui, j'intercepte les chemins du commerce de  
l'aigrette

Les fantômes de l'arbre de guerre disent alors  
Djañarawa hi ha !

De quelle façon les chemins ont-ils été coupés ?

Par les chemins du commerce de l'aigrette

La hache de l'Orient va emporter très loin

Le dernier de mes enfants orphelins

Vous ! N'en parlez pas !

Si vous en parlez, où pourrions-nous faire du commerce ?

"Aigrette" est le nom que portent les chefs de maloca dans leurs relations extérieures, en particulier dans leurs relations avec les blancs auxquels est associé cet oiseau migrateur, riverain et au plumage blanc. "La hache de l'Orient" fait allusion aux échanges entre indiens et blancs qui arrivaient de l'Est, du Brésil. On sait de façon certaine que, faute de moyens d'échange suffisants, les indiens cédaient des enfants (cadets ou orphelins de guerre élevés dans les malocas) dont le statut était déprécié, contre les haches, des couteaux, machettes ou fusils. Cette "monnaie" humaine était ensuite vendue sur les marchés (d'Iquitos, par exemple) jusqu'à une époque relativement récente, correspondant à l'écroulement des cours du caoutchouc amazonien, la décadence de Manaus et l'installation des missionnaires capucins dans la région (1920).

La partie rapide, qui succède à la partie lente, chante les nawemí, âme des morts, fantômes du monde inférieur, qui sont associés dans la pensée bora à la fois au boa et à l'arbre de guerre mythique, aux champs de bataille et aux larmes de deuil.

## 5. CHANT DE FEMME iXtcho

par Raquel, mère du chef des "Cananguchas".

La maîtresse de maloca chante d'une façon spéciale quand elle sort devant la maison, avec son époux, pour recevoir les invités aux grandes fêtes en leur offrant des calabasses de "cahuana", boisson rituelle à base d'amidon de manioc amer mélangé avec de l'eau et la pulpe des fruits broyés du palmier "chontaduro" (Guilielma Gasipaes) :

A mes deux beaux-frères, mes deux "tángaras"

Le palmier "chontaduro" offre ses fruits

Mes deux beaux-frères, mes deux "tángaras"

Allez-vous-en chercher les fruits de "chontaduro"

A mes deux beaux-frères, à mes deux "tángaras"

Le palmier "chontaduro" offre ses fruits...

Les deux beaux-frères associés à l'oiseau "tángara" ou "calliste" (le plus beau), au plumage éclatant mais au chant aigu et désagréable, sont le partenaire cérémoniel du maître de maloca et un membre de sa famille. Tout chef possède en effet un "partenaire" cérémoniel, pendant toute sa vie le même, chef d'un groupe du voisinage. C'est lui qui est chargé d'aller offrir la pâte de tabac en invitant rituellement à la fête les chefs d'autres malocas. Le jour-même, secondé par un membre de sa famille, il est le meneur des chants et l'invité principal.

## 6. CHANT DE PRETENDANT

par Javier, du groupe des "Petits Perroquets".

Il s'agit d'un chant adressé par un homme jeune, célibataire, un "prétendant" en quête de femme, au cours de la fête tíri, "de charapa", tortue d'eau. Les pas de danse ne sont pas très différents de ceux de ba?ha (cf.A3) mais exécutés sur un rythme beaucoup plus rapide. Les danseurs tiennent dans la main droite un bâton de rythme ou des hochets confectionnés avec des carapaces de tortue remplies de graines ou de petites pierres. Les chants improvisés ou appris par coeur sont principalement dédiés au maître et à la maîtresse de maloca, mais aussi aux autres participants, sur le mode ironique et provocant :

Mon perroquet apprivoisé

Joli perroquet de korowa

Je regarde la petite patte jaune

De mon joli perroquet apprivoisé

Que mange le perroquet jaune apprivoisé de la fille du  
boa ?

Il mange des feuilles de nĩ?bĩmĩ (herbe magique)

Paquet magique, paquets magiques

A peine le boa du Sud a-t-il regardé

Le paquet magique qu'Aigrette est tombé malade

Paquets magiques de "Celui qui a des pommettes rebondies  
d'ara"

Le cèdre épineux est en fleurs

Les parfums des femmes embaument

Nous respirons les fleurs de cet arbre

La fleur, les fleurs de cet arbre embaument

Dans ma vie intérieure, je songe à m'en aller avec l'une  
(d'elles)

Korowa est une racine qui sert à préparer une teinture jaune et qui est ici associée aux plumes jaunes de l'ara. Les petits singes ou certains oiseaux sont pris souvent en prédilection et apprivoisés par les femmes bora. Ils sont les symboles des êtres humains eux aussi apprivoisés ou retenus par magie : les maris. La "fille du boa" est implicitement la fille aînée du maître de maloca, bonne à marier et à courtiser.

L'aigrette du second couplet est le chef de maloca soumis à la magie d'un chaman du monde inférieur, "Celui qui a les pommettes rebondies de l'ara". Le "paquet magique" fait allusion à son petit sac d'écorce qui contient les objets utilisés pour soigner, conjurer le danger ou réduire les ennemis à merci. La provocation amoureuse est enfin associée, dans le troisième couplet, aux odeurs : parfums de fleurs ou de sucres végétaux auxquels recourent les femmes pour séduire.

Mireille Guyot

## MUSIQUE WITOTO.

Les Witoto distinguent trois carrières cérémonielles qu'on peut appeler ainsi tant elles ressemblent à celle d'un homme politique ou d'une autorité religieuse chez nous. Tout chef de maloca est "propriétaire" d'une de ces carrières, dont il suit les différentes étapes qui se traduisent par différentes fêtes tout au long de sa vie de chef : depuis la fête de débutant jusqu'à la fête de vieillesse, en passant par les grands moments que sont la fête de la commande des attributs cérémoniels, celle de l'inauguration de la grande maloca ou celle de transmission des noms aux enfants.

Les échantillons musicaux choisis appartiennent aux deux carrières les plus prestigieuses : celles du djadiko, "poutre de danse", et de thĩkĩĩ, fête aux bâtons de rythme en bambou.

Les membres de la famille Kuiru - le père, les fils et leurs enfants - forment le groupe witoto des hitomagaro, "soleil". Ils sont les chanteurs principaux de la partie witoto de ce disque. Les chants ont été enregistrés dans leur maloca, à environ 15 km. en aval de la mission de La Chorrera sur le haut Igarapará. Le chef du groupe, Augusto Kuiru, était maître de la carrière du djadiko. Sage et savant, il connaissait parfaitement toute la "liturgie" de sa carrière et aussi un nombre impressionnant de chants des autres fêtes. Il est mort à la fin du mois d'avril 1970.

Tous ces chants ont été exécutés spontanément dans l'ambiance familiale de la maloca, mais en dehors de leur contexte cérémoniel.



Les instruments à vent, aussi bien les instruments mélodiques (ocarina, A7, et la paire de flûtes de Pan, B6) que les deux sortes de sifflets - sifflet à bloc et sifflet à deux tubes de roseaux inégaux insérés dans les ouvertures oculaires d'un crâne de crapaud (*Ceratophrys cornuta*) - sont tous joués à la même occasion : quand un chasseur invité remet personnellement au maître de fête sa contribution de gibier. Au lieu de jouer d'un de ces instruments, le chasseur peut chanter un *fakaridja* (B4), genre de solo.

Il existe un autre type de solo pour homme : les incantations rituelles qui ponctuent les temps forts du déroulement des fêtes et font généralement allusion à la création du monde ; les oraisons, *hiira*, de nature magique et conjuratoire (A8). Oraison et incantations désignent des éléments de ce monde par des termes sacrés, connus par les seuls savants, dans un but spécifique et sous forme d'une liste, à l'aide d'une formule répétée sur une même mélodie.

Les chants en couple, homme et femme, sont du genre *buiña* (A9), de *buiño*, "puiser" avec une coupe en calebasse la boisson cérémonielle. Ce genre correspond aux chants *iXtcho* des Bora (A5). Les exécutants sont soit les gens de la maloca, soit les travailleurs venus aider (alliés par mariage) qui profitent de l'occasion pour chanter au maître de fête et à sa femme des griefs réels ou imaginaires ; ces derniers sont tenus de tout supporter stoïquement. Une jambièrre à sonnaillies, *firithai*, faite d'une bande en ficelle crochétée et de noyaux d'un fruit de liane, et attachée juste en-dessous du genou droit de l'homme et à la cheville droite de la femme, accompagne obligatoirement le rythme des *buiña*.

Dans les danses accompagnées de choeurs, un meneur commence à chanter et à exécuter des pas, encadré par deux assistants qui reprennent ses paroles et auxquels se joignent peu à peu les autres danseurs. Finalement, les femmes se mêlent au mouvement, en scandant par syllabes seulement et avec une voix de fausset les mêmes paroles pour accompagner les hommes (B3).

La seule fête pendant laquelle les hommes et les femmes chantent par groupes séparés, chacun ayant son propre répertoire, fait partie de la carrière *thikii* et s'appelle *thidjje*. A cette occasion, le maître de fête commande à son partenaire cérémoniel les troncs d'arbre pour fabriquer la paire de tambours monoxyles de communication, *huarai*, dont le plus gros sera femelle, l'autre mâle. Les chants ordinaires de cette fête ont un contenu sexuel prononcé. Les Witoto disent que les hommes chantent "contre" le sexe de la femme (B5), les femmes "contre" celui de l'homme.

Dans toute fête, le maître et sa maisonnée "paient" les contributions musicales individuelles (flûtes, sifflets, *fakaridja*) et les principaux chants en choeur avec des boulettes de pâte de tabac enveloppées de feuilles, la "monnaie" cérémonielle masculine, et avec de petites portions d'arachides, la "monnaie" féminine. Plus le chant est important, mieux le chanteur est récompensé.

7. SOLO D'OCARINA EN CALEBASSE, *hiko taithiru*,  
"talon du jaguar"  
joué par Porfirio Kuiru.

La calebasse est entièrement vidée par les trois trous, dont l'un sert d'embouchure buccale et dont les deux autres sont ouverts ou bouchés avec les pouces selon le son que l'on veut produire :

*duriki duri - hiko taithiru*  
"patte rondelle comme un fruit, talon du jaguar..."  
chante l'ocarina. Toute mélodie instrumentale est apprise à l'aide de paroles qui ne sont jamais chantées en public.

8. ORAISON "pour le retour du coeur", *komeki bidja hiira*  
chantée par Ignacio Atama.

Ce chant a été enregistré en 1970 dans une chambre d'hôtel à Bogotá, où Ignacio était venu se faire opérer des yeux. Pendant toute la durée du séjour en forêt, aucun chant magique n'avait jamais été entendu. Celui-ci est destiné à être chanté au chevet d'un moribond dont le coeur "veut mourir" ; il adjure le retour du coeur à la vie :

Avec le jus de l'Herbe Douce *naimekie* qui pousse devant la porte de la Mère *Buinaiño*-Herbe-Douce d'en-bas, fais S'épanouir le coeur, doucement fais-le s'épanouir, S'épanouir, s'épanouir  
Avec le jus du manioc-à-boire *hiromatofe* qui pousse devant la porte de la Mère *Buinaiño*-Manioc-à-boire d'en-bas, fais s'épanouir le coeur...  
Avec le jus du manioc gras *farekatofe* qui pousse devant la porte de la Mère *Buinaiño*-Manioc gras d'en bas, fais S'épanouir le coeur...

Avec le jus de l'herbe médicinale *nothekue* qui pousse devant la porte de la Mère *Buinaiño*-Herbe *nothekue* d'en-Bas, fais s'épanouir le coeur...

Avec le jus de l'herbe savoureuse *dirima* qui pousse devant la porte de la Mère *Buinaiño*-Herbe *dirima* d'en-bas, Fais s'épanouir le coeur...

On chante ces paroles en soufflant sur une coupe en calebasse remplie de *huinoi*, eau douce, tiède, extraite d'une sorte de manioc doux, le *hiromatofe*, "manioc à boire", ou de "cahuana", boisson faite avec l'amidon de manioc amer, auxquelles on a ajouté du miel. Après le chant, la coupe est offerte au malade.

La Mère *Buinaiño*, l'épouse du créateur, est évoquée avec ceux de ses attributs qui pourraient ranimer le coeur du patient : plantes médicinales à la saveur douce, sucrée, et variétés du manioc non vénéneux, "douces".

9. CHANSON A BOIRE, *buiña*

par Augusto Kuiru et sa fille, Amelia Pa'a ; le rythme est marqué par les sonnaillies *firithai* attachées à la jambe.

Nous vivons, vivons, vivons, vivons, vivons,  
Avec les paroles de la coupe de calebasse  
De la Mère *Noinu* *Buinaiño* d'en-bas  
Nous vivons, vivons, nous vivons bien

Avec ce chant, le maître de fête, accompagné de sa femme ou de sa fille, portant dans la main une calebasse pleine de "cahuana", accueille le partenaire cérémoniel, invitant par le geste les invités à se servir à boire. Les "paroles de la coupe de calebasse" sont celles de l'incantation chantée durant la préparation de la boisson. Elles retracent dans un langage sacré l'origine du palmier "canangucho" dont les fruits grattés sont mélangés à la "cahuana". Cette boisson symbolise la nourriture et, par là, le bien-être et la vie. *Noinu* *Buinaiño* est la femme du "créateur" et, en même temps, le titre de l'épouse du maître du *djadiko*.

10. CHANT DE LA POUTRE DE DANSE, *djadirua* : *hamairua*

Première partie, *irua*, par Aurelio Kuiru accompagné de son père et de ses frères ; deuxième partie, *hikua*, par Augusto Kuiru accompagné de ses fils. (Il s'agit d'une démonstration de la mélodie sans utilisation de la poutre et sans participation des femmes.)

Les chants du *djadiko* se composent d'un mouvement lent, *irua*, "chant", suivi d'un mouvement rapide, *hikua*, "cri". La combinaison des deux est laissée au choix du chanteur, n'importe quel mouvement rapide pouvant succéder à n'importe quel mouvement lent. Les chants principaux, *uarua*, du *djadiko* s'opposent aux chants ordinaires, *hamairua*, par le fait que leurs deux mouvements comportent les mêmes paroles (B3).

Première partie, *irua* :

La queue du poisson *kaiñiki* (genou) fait rové rové \*  
Ce n'est pas la queue du poisson *kaiñiki*, mais celle du tamanoir,  
Là-bas, dehors dans la forêt, qui fait rové rové ?  
Ce n'est pas la queue du tamanoir, mais celle du tapir,  
Là-bas, dans la forêt, qui fait rové rové ?  
Ce n'est pas la queue du tapir, mais celle du jaguar  
Là-bas, dehors dans la forêt, qui fait rové rové... ?

Cette formule est répétée en substituant au jaguar le nom cérémoniel du maître de fête et, après lui, celui de tous les autres membres - hommes et femmes - de sa famille.

Le tamanoir, le tapir et le jaguar figurent ici les ennemis des hommes. Une fois de plus, le chant a un caractère provocateur pour les organisateurs de la fête, qui servent de catalyseur à l'agressivité des invités. Evoquer à la place du nom des hôtes celui d'un groupe absent de la fête équivaut à une déclaration de guerre. L'événement serait rapporté aux membres de ce groupe et, dans une fête ultérieure, le combat éclaterait. Au siècle dernier, quand le cannibalisme était important, ces chants permettaient d'entretenir d'une fête à l'autre un état de guerre permanent. La "queue du poisson *kaiñiki*" et son mouvement désignent le *djadiko* et ses vibrations pendant la danse.

Deuxième partie, *hikua* :

Au-dessus /du *djadiko*/ qu'est-ce qui fait gévo gévo ? \*\*  
He-e, hm-m  
Ecoute, la maison /couverte/ de fougères est creuse  
He-e, hm-m

Selon les chanteurs, le seul but de ces paroles serait de faire rire.

\* Imitation vocale du mouvement.

\*\* Bruit, murmure de gens.



1. CHANT DE LA POUTRE DE DANSE, djadirua : hamairua

par Calisto Kuiru, accompagné de son père et de ses frères. (Démonstration sans poutre et sans femmes.)

Première partie, irua :

A qui appartient l'animal apprivoisé qui est venu ?  
Ne le touche pas ! il mord, c'est un perroquet royal.

Ces paroles s'adressent au dernier survivant d'un groupe exterminé pendant la guerre ; il est traité comme un animal apprivoisé appartenant aux gens du groupe qui l'ont accueilli dans leur maloca.

Deuxième partie, hikua :

Ecoute Djoumi, je suis la femme de ton foyer, laisse-moi  
Donc entrer dans ta maison ku-ku-ku  
Ce n'est pas /Ecoute/ Djoumi, mais /Ecoute/ tapir là-bas  
Dehors dans la forêt, je suis la femme de ton foyer,  
Laisse-moi donc entrer dans ta maison ku-ku-ku  
Ce n'est pas /Ecoute/ tapir, mais /Ecoute/ tamanoir, etc.  
Ce n'est pas /Ecoute/ tamanoir, mais /Ecoute/ jaguar, etc.  
Ce n'est pas /Ecoute/ jaguar, mais /Ecoute/ maître de ce  
Djadiko, je suis la femme de ton foyer, laisse-moi donc  
Entrer dans ta maison ku-ku-ku

(A propos du refrain, voir la remarque à la suite de A 10, irua.)

Le chant représente un épisode mythique : en l'absence de son mari Djoumi, chasseur assidu, Kafeniño, sa femme, est mangée partiellement par des esprits de la forêt ; mais juste avant que Djoumi rentre, elle se reconstitue, jusqu'au jour où Djoumi revient inopinément et trouve sur le sol un tas d'os sanguinolents à côté de la tête de sa femme. Cette tête lui saute sur l'épaule et il n'arrive plus à s'en défaire. Grâce à une ruse qui exploite le faible de sa femme pour les petits poissons, il peut la convaincre de descendre de son épaule, au bord d'une rivière, pendant qu'il plonge retirer une nasse. Il profite de ce moment de liberté pour fuir par voie sub-aquatique et souterraine et il se barricade derrière la porte de sa maison. Sa femme - tête roulante - le poursuit et, se lançant contre la paroi, cherche à l'enfoncer. En vain. Elle prie son mari de la laisser entrer - ce sont les paroles du chant - mais celui-ci se borne à lancer au-dehors ses ustensiles de cuisine qui deviennent des parties de son corps lorsqu'elle se convertit en oiseau maruku dont la voix est imitée par l'onomatopée ku-ku-ku, à la fin de chaque couplet.

2. CRI DE L'OISEAU maruku

Cet oiseau, "potoo commun" (Nyctibius griseus), ne s'entend que les nuits de clair de lune.

3. CHANT PRINCIPAL DE LA POUTRE DE DANSE, djadirua : uarua "noinuie"

par Augusto Kuiru, ses fils, sa fille et ses belles-filles, avec le son de la poutre de danse pour la fête nediko de la carrière djadiko.

irua et hikua :

Nous évoquons le Père Noinui Buinaïma d'en-bas  
Dans la maison de Noinui Buinaïma, il y a une poutre de danse  
Sur la poutre de danse de Noinui Buinaïma, il y a des champignons rouges  
Sur la poutre de danse de Noinui Buinaïma /dansent/ les animaux apprivoisés (les danseurs)  
La poutre de danse des animaux apprivoisés de Noinui Buinaïma se rétrécit vers le bout

Noinui Buinaïma est le nom du père créateur et le titre rituel du maître de la carrière de la poutre de danse qui, elle, symbolise le boa - une des formes de l'incarnation du créateur - et sa parole "longue, interminable", par laquelle il a créé le monde.

Le jeune chef qui succède à son père dans la carrière du djadiko commence par célébrer des fêtes modestes appelées nediko. La poutre utilisée à cette occasion est provisoire et installée dans la maloca par les membres de la maisonnée du maître de fête. Les champignons rouges qui poussent sur les troncs d'arbres tombés dans la forêt font allusion à l'état brut, non travaillé, de cette poutre. Ce n'est qu'à une étape ultérieure de sa carrière que le chef commande à son partenaire cérémoniel le tronc d'arbre d'un bois très dur, thiorai, pour le "véritable djadiko", uadiko, qui sera creusé sur

toute sa longueur pour former une caisse de résonance, et sculpté à ses deux bouts : un buste de femme au bout large, un caïman au bout mince.

Le même chant peut être exécuté à la fête d'inauguration de la poutre de danse "véritable" ; ses paroles sont alors légèrement modifiées et le passage des champignons rouges est évidemment omis.

Exécutant une danse du djadiko (nediko ou uadiko), les hommes s'alignent derrière la poutre de danse qui est couchée à 10 ou 15 cm du sol, ses deux bouts soutenus par deux billes de bois ; ils mettent le pied droit sur la poutre et chacun s'appuie, pour se maintenir en équilibre, sur une canne en bambou dont l'extrémité repose à une vingtaine de centimètres devant la poutre. Au rythme du chant, les pieds exercent une pression sur la poutre, qui la fait entrer en vibration ; celle-ci grandit au fur et à mesure qu'augmente la pression, jusqu'à atteindre une amplitude telle que la poutre touche terre. Ce sont ces coups qui rythment le chant du chœur et la danse des femmes qui, elles, évoluent en un va-et-vient le long de la poutre, en face des hommes.

4. CHANT D'HOMME, fakaridja

par Augusto Kuiru.

Ce que les chants buinaïma permettent aux travailleurs qui aident à préparer la fête, les fakaridja l'accordent à l'invité : la possibilité de formuler individuellement et publiquement des griefs contre une personne présente. C'est au maître de fête d'apaiser les esprits, de trouver le moyen d'intervention qui neutralise l'agressivité dès qu'elle se manifeste :

Que tous viennent à moi !  
Que tous viennent à moi, qu'ils viennent, viennent,  
viennent !  
L'oiseau bibithiño /chante/ bi, bi, bi (viens, viens, viens)  
Les esprits des gens muinaï, des gens d'aval qui font  
de la magie  
Qu'ils viennent tous à moi, qu'ils viennent, viennent,  
viennent !

Ainsi chante une personne qui se sent accusée par des muinaï, gens d'aval, de pratiquer la magie. Elle leur rétorque en les traitant, eux, de sorciers. Le maître de fête intervient alors et dit : "Voici de mon esprit de magie !" en tendant au chanteur une boulette de pâte de tabac. Ces mêmes paroles peuvent d'ailleurs être chantées et comprises sans pensée hostile, mais sur un ton de pure moquerie qui déguise sous le nom de "magie" le travail acharné accompli par les hôtes pour offrir tant de nourriture à leurs invités : "l'esprit de la magie des gens d'aval" désigne alors la pâte de tabac du maître de fête qui, dans ce cas précis, vit en aval du chanteur, et par extension les produits horticoles qu'il offre aux invités et que le chanteur voudrait accaparer : "qu'ils viennent tous à moi !"

5. CHANTS D'HOMMES, thidjirua : ïima rua

par Augusto Kuiru accompagné de ses fils et de Juvenal Kandre. Fête thidjïe, carrière de thikïi.

a) tïeba, tïeba, nous ne te disons que des obscénités  
Nous deux sommes les fils d'homme qui voyons là-bas  
Dehors, dans la forêt, l'arbre djaguitiabai  
Sa gousse est restée coincée /entre deux branches/  
Pour que nous ne la voyions pas tous les deux, tu ne  
viens pas te montrer au milieu des danseurs  
tïeba, tïeba...

La gousse coincée entre deux branches est le sexe de la femme entre ses deux jambes.

b) Les paroles de ce chant évoquent les lanières d'écorce qui pendent et bavent ; elles sont l'image des grandes lèvres du sexe féminin, dont la longueur est un sujet de préoccupation dans plusieurs mythes witoto.

6. DUO DE FLUTES, reribakui irua

par Calisto Kuiru, flûte droite, et Aurelio Kuiru, flûte gauche.

Les deux flûtes de Pan se composent de trois tubes de roseau chacune. Le premier et le deuxième sons de ce chant sont soufflés par la flûte droite, nabebakui, le troisième par la flûte gauche, harïfëbakui, le quatrième par la droite, les cinquième et sixième par la gauche, le septième par la droite, le huitième par la gauche ; ensuite les deux instruments alternent régulièrement, son après son, jusqu'à la reprise de la mélodie. Chaque son correspond à une syllabe du chant au moyen duquel le morceau est appris.



# Musica de los Boras y Witotos Selva colombiana

La región situada entre los cursos medios de los ríos Putumayo y Caquetá, dos de los grandes afluentes septentrionales del Amazonas, estaba ocupada hasta comienzos de este siglo por los indígenas Bora y Witoto, así como por sus vecinos, los Ocaina, Nonuya, Muinani, Resigaro y Andoke. La explotación del caucho, durante los últimos años del siglo pasado y, sobre todo, durante los dos primeros decenios del actual, atrajo hacia esos parajes una gran cantidad de aventureros sin escrúpulos que fueron organizados y empleados más tarde por la "Casa Arana", firma anglo-peruana. Ellos redujeron los indígenas a la esclavitud, llegando incluso a exterminarlos o a deportarlos hacia el Perú en el instante en que Colombia recuperó ese territorio, después del conflicto limítrofe de 1930-1932. Actualmente, alrededor de trescientos Bora y dos mil Witoto viven aún en sus tierras natales.

La caza, la pesca y el cultivo de corte y quema les proporcionan sus medios de subsistencia. Las mujeres cultivan sobre todo la yuca amarga y, accesoriamente, la yuca dulce y otros tubérculos comestibles. La población vive en grandes casas tradicionalmente plurifamiliares: la "maloca". Esta alberga al padre y a sus hijos, sus esposas y nietos, así como a las hijas solteras. La maloca continúa siendo un lugar de ceremonias y reuniones.

F A Z A

M U S I C A B O R A

## 1. SOLO DE OCARINA

por Darío Bora, un "antiguo".

La ocarina, ro?igwa, es actualmente rara de encontrar. La nueva generación no la confecciona ni la toca más. Su nombre viene del bora ro?i, nombre de una paloma salvaje de plumas negras. Tradicionalmente, ese pequeño instrumento de viento sin tubo, horadado por cuatro agujeros en su parte digital y de uno solo, más grande, en la parte bucal, era hecho con el grano del fruto silvestre ka?ha o "jugo de selva", que se parece al aguacate o al caímo. La planta crece, según los Bora, solamente en el lugar llamado ka?haba\*, "huevo del jugo de selva", en la región del Cahuinarí y no da frutos sino cada cinco o seis años. Peligrosa para quien se le acerca, ella es propiedad de un "dueño", gwája, el Espíritu del Mal.

La melodía fue tocada una tarde en una ocarina en cera de abeja por un Bora que descansaba en su hamaca. Como aquellas tocadas en flautas de Pan - y de las cuales, el ejemplo witoto B6 es una variante - esta melodía es aprendida a través de un canto cuyas palabras no son pronunciadas nunca. La ocarina puede confeccionarse también en cerámica, reproduciendo la forma del ka?hagwa, grano de ka?ha, que se parece a la silueta de un pájaro arborícola designado por la misma palabra, ka?hagwa, "potoo commun" (Nyctibius griseus). De color oscuro, este pájaro tropical, solitario y nocturno, de canto melancólico, se mantiene erguido e inmóvil, agarrado a una rama de la cual parece ser una protuberancia, con el pico siempre dirigido hacia el cielo. Una oración mágica explica que la primera ocarina apareció con el héroe cultural nacido de un huevo de colibrí, quien la dio a una mujer llamada ka?hagwa, que la toca para que las estrellas desciendan a la tierra y así poder subir al cielo con ellas. Como los bastones de ritmo o la viga de baile, la ocarina parece tener por función de relacionar "la tierra de los animales", aquí abajo, con "aquella de nuestra creación", el cielo.

## 2. CANTO tchakomí

por José-Ramón, jefe de maloca del grupo "Cananguchas" y su suegra, Antonia.

Los Bora no saben o no quieren dar un significado claro a la palabra tchakomí. Se trataría de un término en desuso, que sirve para designar ciertos animales. Se celebra aún la fiesta tchakomí en la tchakomí há, "casa de tchakomí". Durante esta fiesta, el jefe de familia, menor de línea agnática, quien asume generalmente la función de chamán de la comunidad, transmite su nombre y el de una hermana a su hijo e hija

\*? senala la oclusion glotal.

mayores. Este canto es ejecutado en el presente caso por el dueño de maloca y su suegra, quien sigue con una técnica especial una parte solamente de la melodía y de las palabras. Los Bora dicen que ella "ayuda a cantar". Como otros cantos de tchakomí, éste utiliza el tema frecuente de la metamorfosis de los seres humanos en animales:

Dantas, dantas...

El pozo del puerto no está lleno

Dantas, dantas!

Cuando él está lleno, la gente de los pueblos

Se convierte en animales

Se convierte en cerditos (pecarís)

Corren como dantas!

El "pozo del puerto" no lleno alude a la crecida de las aguas, que alcanza su plenitud en junio, mes de "invierno", el más frío del año, durante el cual los Bora no cazan. El bosque está inundado, los peces desaparecen y remontan el curso del río principal: es el tiempo débil de los cazadores, el tiempo fuerte de los animales. Se interrumpen los contratos de caza y pesca.

## 3. CANTO DIURNO DE ba?ha

por Pablo, jefe de maloca del grupo "Ramas caídas de chontaduro", palma Guilielma Gasipaes, acompañado de un coro de hombres y mujeres.

La palabra ba?ha sirve para designar las malocas más amplias y más importantes en la sociedad Bora, así como las tres fiestas celebradas sucesivamente para inaugurarlas una vez terminada su construcción. Esas fiestas de innovación, las más prestigiosas de las ceremonias Bora, reúnen varios cientos de invitados y sometían a dura prueba las capacidades económicas y la envergadura social del jefe de la nueva casa. Ellas se caracterizan por la violencia y la provocación expresadas por los invitados en los cantos dirigidos al dueño y dueña de la maloca.

El director del canto es un jefe bora que había sido invitado en el alto Cahuinarí, donde los indígenas Muinani. El canta acompañado de un coro de hombres y mujeres. Los hombres se ponen en fila, cada uno con un bastón en la mano, con el cual golpean el suelo ante ellos marcando el ritmo, dando un paso adelante, luego otro atrás, evolucionando casi en su lugar. Las mujeres danzan y cantan detrás de ellos, con la mano derecha puesta sobre el hombro derecho del hombre que está delante. El canto, que tiene numerosas estrofas, se repite indefinidamente hasta el agotamiento de los bailarines que se excitan progresivamente:

Los Chotacabras vienen a gritar

Al trueno del tabaco ardiente (de fuego)

Al trueno del tabaco ardiente

Vienen a gritar los Chotacabras

Vean, ustedes!...

Hiai adjí djaíwa djañ hiai hiai

Adjí djaíwa djañ eee...

Cuchillo glotón

Deseo comer carne de umarí

Cuchillo caníbal

Deseo comer a los que entran (los extraños)

El cuchillo desea comer carne de umarí...

Los Chotacabras (español local) son pequeños buhos nocturnos, pero también el nombre de un grupo Bora. El tabaco, bañe, lamido en forma de pasta aliada con sal vegetal, es como la coca un estimulante todavía utilizado corrientemente. Al comienzo, él "estalla", dice el mito, cuando es introducido en un recipiente, produciendo truenos y relámpagos cada vez que un chamán cae en trance. Los invitados codician la carne humana de "umarí", es decir aquella del jefe de maloca que les recibe, jefe que se llama nimi?e, "dueño" del árbol "umarí", nimi?e, cuyos frutos de carne suave, con gusto a mantequilla, se comen maduros. La provocación se refiere explícitamente a los ritos de exocanibalismo que caracterizaban hasta fines del siglo 19 las relaciones ceremoniales y guerreras de los Bora y de sus vecinos.

## 4. CANTO DE LA VIGA DE BAILE

por Benito, hermano menor del jefe de la maloca de los "Cananguchas", Enrique y Bartolomé, hermanos pequeños.

Este canto, grabado en 1970, en el medio Igarapará,



puede ser ejecutado en la fiesta djarigwa, "de la viga de djari" (madera roja, dura y olorosa) o en la fiesta de todjigwa, "de la viga de todji" (palmera "asaí", de madera menos dura). La viga djarigwa es tallada y utilizada en una fiesta cuya importancia es superior a la de todjigwa, celebrada en una maloca más amplia cuyo jefe posee un estatuto social más elevado. Larga de alrededor de 12 metros, ella es ahuecada, luego esculpida en sus dos extremidades, conservada en el interior de la maloca, mientras que la todjigwa es solamente ahuecada, no esculpida y destruida después de usarla. Ambas son confeccionadas para fiestas en las cuales el jefe de maloca puede transmitir el nombre de su hermana y el suyo propio - nombre de "mayores" - a su hijo e hija mayores, así como el nombre de su hermano y hermana menores a sus hijos e hijas menores. Dejando aparte aquellas de ba?ha, éstas son las fiestas más importantes.

Contrariamente a lo que sucede en el lladiko witoto (variante de la fiesta de la viga de baile), durante la primera parte de los cantos, en los Bora, los hombres golpean con el pie la viga ligeramente levantada, para hacerla sonar por tierra como un tambor, y cantan yendo de un extremo a otro de ella, de izquierda a derecha y viceversa, golpeando el suelo con un bastón de ritmo durante alrededor de diez minutos. El canto grabado es ejecutado en ese preciso instante: los bailarines son los animales que vienen a golpear con el pie la viga, la "boa de la viga", "boa de la tierra de nuestra creación". Luego, como en el lladiko ellos hacen sonar la viga sólo con el pie derecho, golpeando siempre el suelo con sus bastones. Las mujeres se toman de la mano y danzan en fila delante de los hombres, al otro lado de la viga, sin unirse a ellos mientras el ritmo es lento. Cuando aumenta, algunas parejas se separan del grupo saltando, danzando de un lado y del otro de las filas:

Hoy estoy cortando los caminos del comercio de la garza  
Los espantos del árbol de guerra dicen entonces  
Djañarawa hi ha !

De qué modo los caminos han sido cortados ?

Por los caminos del comercio de la garza

El hacha del Oriente llevará muy lejos

Al último de mis hijos huérfanos

Ustedes ! No hablen !

Si hablan de eso, dónde podremos hacer comercio ?

"Garza" es el nombre que usan los jefes de maloca en sus relaciones exteriores, en particular, en sus relaciones con los blancos a los cuales se asocia este pájaro migrador, ribereño y de plumaje blanco. "El hacha del Oriente" alude los intercambios entre indígenas y blancos que llegaban del Este, de Brasil. Se sabe con certeza que, sin tener los medios de intercambio suficientes, los indígenas cedían sus hijos (menores o huérfanos de guerra criados en las malocas), cuyo estatuto era desvalorizado, a cambio de hachas, cuchillos, machetes o fusiles. Esta "moneda" humana era luego vendida en los mercados (de Iquitos, por ejemplo) hasta una época relativamente reciente, que corresponde al derrumbe de los cursos de caucho del Amazonas, a la decadencia de Manaus y a la instalación de misioneros capuchinos en la región (1920).

La parte rápida que sucede al ritmo lento, canta a los nawemí, almas de los muertos, espantos del mundo inferior, asociados en el pensamiento bora, a la vez a la boa y al árbol de guerra mítico, a los campos de batalla y a las lágrimas de duelo.

## 5. CANTO DE MUJER iXtcho

por Raquel, madre del jefe de los "Cananguchas".

La dueña de la maloca canta de manera especial cuando sale delante de la casa, con su esposo, para recibir a los invitados a las grandes fiestas, ofreciéndoles totumas llenas de "cahuana", bebida habitual a base de almidón de yuca amarga mezclado con agua y la pulpa de frutas molidas de la palmera "chontaduro" (Guilhelma Gasipaes):

A mis dos cuñados, mis dos "tángaras"

La palmera "chontaduro" tiene frutos

Mis dos cuñados, mis dos "tángaras"

Vayan a buscar los frutos de "chontaduro"

A mis dos cuñados, a mis dos "tángaras"

La palmera "chontaduro" tiene frutos...

Los dos cuñados asociados al pájaro "tángara" o "calliste" (el más bello), de plumaje deslumbrante, pero de canto agudo y desagradable, son el compañero ceremonial del dueño de la maloca y un miembro de la familia. Cada jefe posee en efecto un "compañero" ceremonial, durante toda su vida el mismo, jefe de un grupo del vecindario. Es él quien se encarga de ir a ofrecer la pasta de tabaco invitando ritualmente a la fiesta a los jefes de otras malocas. El día mismo, secundado por un miembro de su familia, él es el director de los cantos y el invitado principal.

## 6. CANTO DEL PRETENDIENTE

por Javier, del grupo de los "Loritos"

Se trata de un canto dirigido por un hombre joven, soltero, un "pretendiente" en busca de mujer, durante la fiesta tiri, "de charapa", tortuga de agua. Los pasos de danza no son muy diferentes de los de ba?ha (Cf. A3), pero sí ejecutados a un ritmo mucho más rápido. Los bailarines sostienen con la mano derecha un bastón de ritmo o maracas confeccionadas con caparazones de tortuga llenos de granos o piedrecitas. Los cantos improvisados o aprendidos de memoria son principalmente dedicados al dueño y dueña de maloca, pero también a los otros participantes, en tono irónico y provocante:

Mi lora domesticada

Linda lora de korowa

Yo miro la patita amarilla

De mi linda lora domesticada

Qué come la lora amarilla domesticada por la

Hija de la boa ?

Ella come hojas de ní?bimí (hierba mágica)

Paquete mágico, paquetes mágicos

A penas la boa del sur ha mirado

El paquete mágico que la garza ha caído enferma

Paquete mágico de "Aquél que tiene mejillas salientes de guacamayo"

El ceibo espinoso está florecido

Los perfumes de las mujeres embalsaman

Respiramos las flores de este árbol

La flor, las flores de este árbol embalsaman

En mi vida interior, yo pienso partir con una (de ellas).

Korowa es una raíz que sirve para preparar una tintura amarilla, asociada aquí con las plumas amarillas del ara. Los micos o algunos pájaros captan el afecto de las mujeres bora, quienes los domestican. Ellos simbolizan seres humanos también domesticados o retenidos por magia: los esposos. La "hija de la boa" es implícitamente la hija mayor del dueño de la maloca, en edad de casarse y de ser cortejada.

La garza de la segunda estrofa es el jefe de la maloca sometido a la magia de un chamán del mundo inferior, "Aquél que tiene las mejillas salientes del guacamayo". El "paquete mágico" alude su pequeño saco de corteza que contiene los objetos utilizados para sanar, conjurar el peligro o reducir a los enemigos a su merced. La provocación amorosa es enfin asociada, en la tercera estrofa a los olores: perfumes de flores o de savias vegetales con las que se untan las mujeres para seducir.

Mireille Guyot

## MUSICA WITOTO

Los Witoto distinguen tres carreras ceremoniales que se pueden llamar así pues se asimilan a la de un hombre político o a una autoridad religiosa de nuestro medio. Cada jefe de maloca es "propietario" de una de esas carreras de la cual, él sigue las diferentes etapas que se traducen en diferentes fiestas a lo largo de su vida: desde la fiesta de debutante hasta la fiesta de vejez, pasando por los grandes momentos que son la fiesta del encargo de los atributos ceremoniales, la de la inauguración de la gran maloca o aquella de transmisión de nombres a los hijos.

Las muestras musicales escogidas corresponden a las dos carreras más prestigiosas: las del lladiko, "viga de baile", y de zikii, fiesta de los bastones de ritmo en bambú.

Los miembros de la familia Kuiru - el padre, los hijos y sus niños - forman el grupo witoto de los jitomagaro, "sol". Ellos son los cantantes principales de la parte witoto de este disco. Los cantos fueron grabados en su maloca, a alrededor de 15 km. río abajo de la misión de La Chorrera, en el alto Igara-paraná. El jefe del grupo, Augusto Kuiru, era dueño de la carrera del lladiko. Prudente y sabio, conocía perfectamente toda la "liturgia" de su carrera y también un número impresionante de cantos de las otras fiestas. Murió a fines del mes de abril de 1970.

Todos esos cantos fueron ejecutados espontáneamente en la atmósfera familiar de la maloca, pero fuera de su contexto ceremonial.

Los instrumentos de viento, tanto los instrumentos melódicos (ocarina, A7, y el par de flautas de Pan, B) como los dos tipos de silbato - silbato a bloque y silbato a dos tubos de cañas desiguales en las cuencas oculares de un cráneo de sapo (Ceratophrys cornuta) - son todos tocados en la misma ocasión: cuando un cazador invitado entrega personalmente al



dueño de la fiesta su contribución de caza. En vez de tocar uno de esos instrumentos, el cazador puede cantar un fakarilla (B4), género de solo.

Existe otro tipo de solo para hombre : las incantaciones rituales que puntualizan los tiempos fuertes del desarrollo de las fiestas y que aluden generalmente a la creación del mundo ; las oraciones, jirra, de naturaleza mágica y conjuratoria (A8). Oraciones e incantaciones designan elementos de este mundo con términos sagrados, conocidos sólo por los sabios, con un objetivo específico y en forma de lista, ayudado de una fórmula repetida en una misma melopea.

Los cantos en pareja, hombre y mujer, son del género buiña (A9), de buiño, "recoger" con una copa en calabaza la bebida ceremonial. Este género corresponde a los cantos ixtcho de los Bora (A5). Los ejecutantes son gentes de la maloca o bien, trabajadores que vienen a ayudar (aliados por matrimonio), que aprovechan la ocasión para cantar al dueño de la fiesta y a su mujer quejas reales o imaginarias ; estos últimos se ven obligados a soportar estoicamente todo. Una sonajera, firizai, hecha con una banda en cañamo tejido y cuescos de un fruto de liana, atada justo encima de la rodilla derecha del hombre y del tobillo derecho de la mujer, acompaña obligatoriamente el ritmo de los buiña.

En las danzas acompañadas de coros, un director comienza a cantar y a ejecutar pasos, ayudado de dos acompañantes que continúan sus palabras y a los cuales se unen poco a poco los otros bailarines. Finalmente, las mujeres se mezclan al movimiento, repitiendo por sílabas solamente y con una voz de falsete las mismas palabras para acompañar a los hombres (B3).

La única fiesta durante la cual los hombres y las mujeres cantan en grupos separados, cada uno con su propio repertorio, forma parte de la carrera zikii y se llama zillie. En esa ocasión, el dueño de la fiesta pide a su compañero ceremonial los troncos de árbol para fabricar el par de tambores monóxilos de comunicación, juarai, de los cuales, el más grueso será hembra, el otro, macho. Los cantos ordinarios de esta fiesta tienen un contenido sexual pronunciado. Los Witoto dicen que los hombres cantan "contra" el sexo de la mujer (B5), las mujeres "contra" el del hombre.

En cada fiesta, el dueño y su familia "pagan" las contribuciones musicales individuales (flautas, fakarilla) y los principales cantos en coro con bolitas de pasta de tabaco envueltas en hojas, la "moneda" ceremonial masculina, y con pequeñas porciones de maní, la "moneda" femenina. Mientras más importante es el canto, mejor recompensado es el cantor.

#### 7. SOLO DE OCARINA DE TOTUMA, jiko taiziru, "tacón del jaguar"

tocado por Porfirio Kuiru.

La totuma es completamente vaciada por los tres agujeros, uno de los cuales sirve de embocadura bucal y los otros dos son abiertos o bloqueados con los pulgares según el sonido que se quiere producir :

duriki duri - jiko taiziru

"pata redondeada como un fruto, tacón del jaguar...", canta la ocarina. Cada melodía instrumental es aprendida con ayuda de palabras que no se canta nunca en público.

#### 8. ORACION "para el retorno del corazón", komeki billa jirra

cantada por Ignacio Atama.

Este canto fue grabado en 1970 en una pieza de hotel en Bogotá, donde Ignacio había venido a operarse de los ojos. Durante todo el tiempo de permanencia en la selva, no se había escuchado nunca ningún canto mágico. Este está destinado a ser cantado en la cabecera de un moribundo cuyo corazón "quiere morir" ; él adjura el retorno del corazón a la vida :

Con el jugo de la Hierba Dulce naimekie que crece ante la puerta de la Madre Buinaiño-Herba-Dulce de abajo, haz que el corazón se dilate, suavemente hazlo dilatarse, dilatarse, dilatarse

Con el jugo de la yuca-para-beber jiromatofe que crece ante la puerta de la Madre Buinaiño-yuca-para-beber de abajo, haz dilatarse el corazón...

Con el jugo de la yuca grasa farekatofe que crece ante la puerta de la Madre Buinaiño-yuca-grasa de abajo, haz dilatarse el corazón...

Con el jugo de la hierba medicinal nozokue que crece ante la puerta de la Madre Buinaiño-hierba-nozokue de abajo, haz dilatarse el corazón...

Con el jugo de la hierba sabrosa dirima que crece ante la puerta de la Madre Buinaiño-hierba-dirima de abajo, haz que el corazón se dilate...

Se canta esas palabras soplando por encima de una copa de totuma llena de juinói, agua dulce, tibia, extraída de una

variedad de yuca dulce, el jiromatofe "yuca para beber", o de "cahuana", bebida hecha con almidón de yuca brava, a las cuales se ha agregado miel. Después del canto, la copa es ofrecida al enfermo.

La Madre Buinaiño, esposa del creador, es evocada al mismo tiempo que sus atributos que podrían reanimar el corazón del paciente : plantas medicinales de sabor dulce y variedades de yuca dulce no venenosa.

#### 9. CANTO PARA BEBER, buiña

por Augusto Kuiru y su hija, Amelia Pa'a ; el ritmo es marcado con las sonajeras firizai atadas a la pierna.

Nosotros vivimos, vivimos, vivimos, vivimos, vivimos,  
Con las palabras de la copa de totuma  
De la Madre Noinuí Buinaiño de abajo  
Nosotros vivimos, vivimos, vivimos bien.

Con ese canto, el dueño de la fiesta, acompañado de su mujer o de su hija, llevando en la mano una totuma llena de "cahuana", acoge al compañero ceremonial, invitando a beber con un gesto a los convidados. Las "palabras de la copa de totuma" corresponden a la incantación cantada durante la preparación de la bebida. Ellas relatan en un lenguaje sagrado el origen de la palmera "canangucho" cuyos frutos (cocinados y raspados se mezclan con la "cahuana". Esta bebida simboliza el alimento y, por consiguiente, el bienestar y la vida. Noinuí Buinaiño es la mujer del "creador" y, al mismo tiempo, el título de la esposa del dueño del lladiko.

#### 10. CANTO DE LA VIGA DE BAILE, lladirua : jamairusa

Primera parte, irua, por Aurelio Kuiru acompañado de su padre y hermanos ; segunda parte, jikua, por Augusto Kuiru acompañado de sus hijos (se trata de una demostración de la melodía sin utilizar la viga y sin la participación de las mujeres).

Los cantos del lladiko se componen de un movimiento lento, irua, "canto", seguido de un movimiento rápido, jikua, "gritos". La combinación de ambos se deja a elección del cantor, de manera que cualquier movimiento lento puede ser seguido de cualquier movimiento rápido. Los cantos principales, uarua, del lladiko contrastan con los cantos ordinarios, jama-irua, porque sus dos movimientos implican las mismas palabras (B3).

Primera parte, irua :

La cola del pescado kainiki (rodilla) hace rove rove \*  
No es la cola del pescado kainiki sino la del oso hormiguero,  
Allá, fuera en la selva, quien hace rove rove  
No es la cola del oso hormiguero sino la de la danta  
Allá, en la selva, quien hace rove rove  
No es la cola de la danta sino la del jaguar  
Allá, fuera en la selva, quien hace rove rove...

Esta fórmula se repite substituyendo el jaguar por el nombre ceremonial del dueño de la fiesta y, después de él, el nombre de todos los miembros - hombres y mujeres - de su familia.

El oso hormiguero, la danta y el jaguar representan aquí a los enemigos de los hombres. Una vez más, el canto tiene un carácter provocador para los organizadores de la fiesta, que sirven de catalizador de la agresividad de los invitados. Evocar el nombre de un grupo ausente en la fiesta en lugar de los nombres de los anfitriones, equivale a declarar la guerra. El acontecimiento sería relatado a los miembros de ese grupo y, en una fiesta posterior, estallarían el combate. Durante el último siglo, cuando el canibalismo era importante, esos cantos permitían mantener una guerra permanente entre una fiesta y otra. La cola del pescado kainiki y su movimiento designan el lladiko y sus vibraciones durante el baile.

Segunda parte : jikua

Encima del lladiko quién hace gevo gevo \*\*  
he-e, hm-m  
Escucha, la casa /cubierta/ de helechos está hueca  
He-e, hm-m...

Según los cantores, el único objetivo de esas palabras sería de hacer reír.

\* imitación vocal del movimiento.

\*\* rudos, susurros de gente.



1. CANTO DE LA VIGA DE BAILE, lladirua : jamaírua

por Calisto Kuiru, acompañado de su padre y hermanos.  
(Demostración sin viga ni mujeres)

Primera parte : irua

A quién pertenece el animal domesticado que llegó ?  
No lo toques ! Muerte, es una lora real.

Esas palabras se dirigen al último sobreviviente de un grupo exterminado durante la guerra ; es tratado como un animal doméstico perteneciente a la gente del grupo que lo acogió en su maloca.

Segunda parte : jíkua

Escucha Llumi, yo soy la mujer de tu hogar, déjame pues entrar en tu casa ku-ku-ku  
No es /Escucha/ Llumi, pero /Escucha/ danta allá fuera en la selva, yo soy la mujer de tu hogar, Déjame pues entrar en tu casa ku-ku-ku  
No es /Escucha/ danta, pero /Escucha/ oso hormiguero etc.  
No es /Escucha/ oso hormiguero, pero /Escucha/ jaguar, etc.  
No es /Escucha/ jaguar, pero /Escucha/ dueño de este lladiko, yo soy la mujer de tu hogar, déjame pues entrar en tu casa ku-ku-ku

(a propósito del refrán, ver la nota que se refiere a A 10, irua)

El canto representa un episodio mítico : en ausencia de su marido Llumi, cazador asiduo, Kafeníño, su mujer, es parcialmente comida por espíritus de la selva ; pero justo antes de que Llumi vuelva, ella se reconstituye, hasta el día en que Llumi regresa de improviso y encuentra por el suelo un montón de huesos ensangrentados al lado de la cabeza de su mujer. Esta cabeza le salta sobre el hombro y él no logra deshacerse de ella. Gracias a un ardid, él se aprovecha del antojo de pescaditos de su mujer y puede convencerla de bajar de su hombro, al borde de un río, mientras se sumerge para coger una nasa. Aprovecha ese momento de libertad para huir por vía subacuática y subterránea y se protege detrás de la puerta de su casa. Su mujer-cabeza rodante le sigue y, lanzándose contra la pared, trata de hundirla. En vano. Ella ruega a su marido que la deje entrar - son las palabras del canto - pero éste se limita a lanzar fuera sus utensilios de cocina que se vuelven partes de su cuerpo cuando ella se convierte en pájaro maruku cuyo grito es imitado por la onomatopeya ku-ku-ku, al final de cada estrofa.

2. GRITO DEL PAJARO maruku

Este pájaro, "potoo comun" (Nyctibius griseus), se escucha sólo en las noches de luna.

3. CANTO PRINCIPAL DE LA VIGA DE BAILE, lladirua : uarua "noinuie"

por Augusto Kuiru, sus hijos, su hija y sus nueras, con el sonido de la viga de baile para la fiesta nediko de la carrera lladiko.

Irua y jíkua :

Nosotros evocamos al Padre Noinui Buinaima de abajo  
En la casa de Noinui Buinaima, hay una viga de baile  
En la viga de baile de Noinui Buinaima, hay hongos rojos  
En la viga de baile de Noinui Buinaima /bailan/ los animales domesticados (bailarines)  
La viga de danza de los animales domesticados de Noinui Buinaima se encoge hacia el extremo

Noinui Buinaima es el nombre del padre creador y el título ritual del dueño de la carrera de la viga de baile que simboliza a la boa - una de las formas de encarnación del creador - y su palabra "larga, interminable", con la que él creó el mundo.

El joven jefe que sucede a su padre en la carrera del lladiko comienza celebrando fiestas modestas llamadas nediko. La viga utilizada en esta ocasión es provisoria e instalada en la maloca por los miembros de la familia del dueño de la fiesta. Los hongos rojos que crecen en los troncos de árboles caídos en la selva, aluden al estado bruto, no trabajado, de esta viga. Sólo en una etapa ulterior de su carrera, el jefe pide a su compañero ceremonial el tronco de árbol de madera muy dura, ziorai, para el "verdadero lladiko", uadiko, que será ahuecado a todo lo largo para formar una caja de resonancia, y esculpido en sus dos extremos : un busto de mujer en el extremo ancho, un caimán en el extremo delgado.

El mismo canto puede ser ejecutado en la fiesta de inauguración de la viga de baile "verdadera" ; se modifica entonces ligeramente sus palabras y la estrofa de los hongos rojos es evidentemente omitida.

Ejecutando una danza del lladiko (nediko o uadiko), los hombres se alinean detrás de la viga de danza, acostada a 10 o 15 centímetros del suelo, sus dos extremos sostenidos por dos bolas de madera. Ellos ponen el pie derecho sobre la viga y, para mantenerse en equilibrio, cada uno se apoya en un bastón de bambú cuyo extremo se sitúa a unos veinte centímetros delante de la viga. Al ritmo del canto, los pies ejercen una presión sobre la viga, que comienza a vibrar. La vibración aumenta con la presión hasta alcanzar tal amplitud que la viga toca tierra. Son esos golpes que dan ritmo al canto del coro y a la danza de las mujeres que evolucionan en un ir y venir a lo largo de la viga, frente a los hombres.

4. CANTO DE HOMBRE, fakarilla

por Augusto Kuiru.

Los fakarilla conceden al invitado lo que los cantos buíña permiten a los trabajadores que ayudan a preparar la fiesta : la posibilidad de formular individual y públicamente quejas contra una persona presente. Corresponde al dueño de la fiesta calmar los ánimos, encontrar el medio de intervención que neutralice la agresividad en cuanto ésta se manifiesta :

Que todos vengan a mí !  
Que todos vengan a mí, que vengan, vengan, vengan !  
El pájaro bibiziño /canta/ bi, bi, bi, (ven, ven, ven)  
Los espíritus de las gentes muinaí, gentes de río abajo que practican la magia  
Que vengan todos a mí, que vengan, vengan, vengan !

Así canta una persona que se siente acusada por los muinaí, gente de río abajo, de practicar la magia. Ella les contesta tratándoles de brujos. El dueño de la fiesta interviene entonces y dice : "He aquí mi espíritu de magia !", teniendo una bola de pasta de tabaco al cantor. Esas mismas palabras pueden por lo demás ser cantadas y comprendidas sin pensamiento hostil, en tono de pura broma que disfraza bajo el nombre de "magia" el trabajo afanado que realizan los anfitriones para ofrecer tanta comida a sus invitados ; "el espíritu de la magia de las gentes de río abajo" designa entonces la pasta de tabaco del dueño de la fiesta quién, en ese caso preciso, vive más abajo que el cantante y, por extensión, los productos del cultivo que él ofrece a sus invitados y que el cantor querría acaparar : "Que vengan todos a mí !".

5. CANTOS DE HOMBRES, zillírua : íima rua

por Augusto Kuiru, acompañado de sus hijos y de Juvenal Kandre. Fiesta zillíe, carrera de zíkii.

a) tíeba, tíeba, nosotros sólo te decimos obscenidades  
Nosotros dos somos hijos de hombre que vemos allá fuera, en la selva, el árbol llaguitiabai  
Su vaina quedo atascada /entre dos ramas/  
Porque podríamos verla, tu no vienes a mostrarte en medio de los bailarines  
tíeba, tíeba...

La vaina atascada entre dos ramas es el sexo de la mujer entre sus dos piernas.

b) Las palabras de este canto evocan las correas de corteza que cuelgan y que babean son la imagen de los grandes labios del sexo femenino cuya longitud es objeto de preocupación en varios mitos witoto.

6. DUO DE FLAUTAS, reribakui irua

por Calisto Kuiru, flauta derecha, y Aurelio Kuiru, flauta izquierda.

Las dos flautas de Pan, de tamaño ligeramente diferente, se componen de tres tubos de caña cada una. El primero y segundo sonido de este canto son emitidos por la flauta derecha, nabebakui, el tercero por la flauta izquierda, jarifebakui, el cuarto por la derecha, el quinto y sexto por la izquierda, el séptimo por la derecha, el octavo por la izquierda ; luego los dos instrumentos alternan regularmente, sonido tras sonido, hasta retomar la melodía. Cada sonido corresponde a una sílaba del canto a través del cual se aprende el trozo.