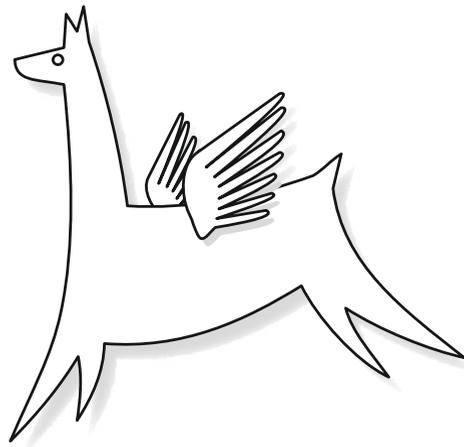


A close-up photograph of a Pan flute reed, showing the upper section with two finger holes and the lower section with a mouthpiece. The reed is light brown and has a textured surface.

Edgardo Civallero

Flautas de Pan
de las tierras bajas
de América del Sur



wayrachaki
editora

Edgardo Civalero

Flautas de Pan
de las tierras bajas
de América del Sur

una guía de su historia, su uso
y su distribución

segunda edición revisada

Bogotá - 2021

Civallero, Edgardo

Flautas de Pan de las tierras bajas de América del Sur /
Edgardo Civallero. -- 2° ed. rev. -- Bogotá : Wayrachaki
editora, 2021, c2014.

149 p. : il..

1. Música. 2. Aerófonos. 3. Flautas de Pan. 4. Syrinx. 5.
Zampoña. 6. Siku. I. Civallero, Edgardo. II. Título.

© 1° ed. Edgardo Civallero, Madrid, 2014

© de la presente edición, Edgardo Civallero,
Bogotá, 2021

Diseño de portada e interior: Edgardo
Civallero

Este libro se distribuye bajo una licencia
Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra
Derivada 4.0 Internacional de Creative
Commons. Para ver una copia de esta licencia,
visite:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

El presente texto, una breve introducción a la distribución geográfica e histórica de las flautas de Pan y a su uso en las tierras bajas sudamericanas, es una versión extendida e ilustrada del artículo del autor titulado “Flautas de Pan de las tierras bajas de América del Sur. Una revisión bibliográfica”, publicado en *A contratiempo: Revista de música en la cultura* de la Biblioteca Nacional de Colombia (#22, diciembre 2013).

Contenidos

Contenidos	1
Introducción	3
Definición	5
Las tierras bajas	9
Guayanas	17
Venezuela	21
Ven, Col y Brasil	37
Colombia	51
Brasil	67
Perú	95
Ecuador	117
Paraguay	121
Bolivia	127
Bibliografía	133
Ilustraciones	145



Introducción

Un hueso partido –quizás un cúbito de ave, naturalmente hueco, o el radio o las falanges de algún mamífero de gran porte, a los cuales se les extrajo la médula– fue quizás el origen de los primeros silbatos conocidos por el *Homo sapiens*. Probablemente se emplearían cañas, cortezas o pequeñas ramas ahuecadas por los insectos para lograr los mismos resultados sonoros, pero esos materiales tan perecederos no lograron, por lo general, sobrevivir al paso de los siglos.

Poco tardarían los primeros músicos en descubrir que tubos de diferentes longitudes y diámetros provocaban sonidos de distintas alturas: los más largos o de mayor diámetro generaban tonos más graves, y los más cortos o de menor diámetro, tonos agudos. Con ese espectro de notas a mano, no resultaría difícil llegar a la conclusión de que la combinación de varios tubos permitiría construir melodías sencillas. Tal vez un grupo de hombres se reuniera y soplara un tubo cada uno, alternando y mezclando sus sonidos con los de sus compañeros. O puede que, a falta de acompañantes, fuera un solo intérprete el que sostuviera varios tubos entre las manos, colocándolos o no en un orden determinado, y a la larga terminara atándolos de alguna manera para facilitar su manejo.

Ilustración A

Flauta de Pan amazónica.

Hojarasca (hojarascamusicandina.files.wordpress.com/).

Descubierto el principio básico, cada pueblo fue creando y añadiendo matices particulares a sus propias flautas de Pan: desde tubos resonadores que mejoraban y enriquecían la calidad sonora hasta curiosas formas de organización de los tubos, que agregaban detalles identitarios al instrumento. Aquí usaban un manojo de cañas y allá perforaban un bloque de madera; más allá moldeaban al instrumento en arcilla, e incluso los había que lo tallaban en piedras blandas. Algunas culturas se encargaron, además, de crearle a la flauta un conjunto de tradiciones míticas que incluían la presencia de seres sobrenaturales y de hechos asombrosos; muchas de ellas sobrevivieron a los siglos y las generaciones y llegaron indemnes hasta la actualidad.

Merced a sus cualidades y características particulares, es posible seguir la pista de las diferentes variedades de este aerófono a lo largo de la historia humana y a través de la geografía mundial. Además de definir el instrumento en sí, la presente guía busca proporcionar una relación detallada de las distintas flautas de Pan, organizadas por continentes y siguiendo una secuencia cronológica.

Definición

La flauta de Pan (421.112 en la clasificación de Hornbostel & Sachs) es un aerófono o instrumento de viento compuesto por un número variable de tubos de distintos materiales o, en ciertos casos, de conductos perforados o abiertos en un bloque sólido de madera, piedra, cerámica o marfil.

Tales tubos poseen distintas longitudes y diámetros, y están generalmente cerrados por uno de sus extremos y abiertos o semi-abiertos por el otro, aunque existen instrumentos con tubos abiertos por ambos extremos (p.e. en Oceanía). Convencionalmente se considera el extremo abierto como el proximal, es decir, aquel por el que el intérprete soplará para generar el sonido.

Los extremos proximales pueden ser lisos (es decir, cortados horizontalmente) o poseer biseles simples o dobles (uno o dos cortes oblicuos) o incluso ciertas variedades de boquillas. Dependiendo de la forma de la embocadura, el soplo será transversal o inclinado.

Debido a la diferencia de dimensiones, y cumpliendo los principios acústicos que rigen el sonido de este tipo de elementos (Fletcher, 2005), los distintos tubos que componen el aerófono proporcionan diferentes notas y, mediante el empleo de ciertos recursos interpretativos (p.e. el aumento de la intensidad o la variación del ángulo del soplo), una serie variable de armónicos.

Los tubos pueden interpretarse de forma separada (*stopped-pipe ensembles*), en donde varios intérpretes de un solo tubo coordinan e intercalan

sus distintas notas creando desde melodías sencillas a densas estructuras polifónicas, o bien unirse en un solo instrumento con forma de atado o manojo (*bundle panpipe*) o, más comúnmente, con forma de hilera o balsa (*raft panpipe*). Éstas últimas, llamadas "flautas de Pan típicas", pueden tener distintos esquemas de ordenamiento de los tubos (ascendentes, ascendentes/descendentes, combinados) e incluso hileras de tubos complementarios o secundarios, que funcionan como resonadores (al no recibir el sople directo, no producen notas sino un número variable de armónicos que enriquecen el sonido del tubo principal).

Existen discrepancias sobre si las *stopped-pipes* pueden considerarse como "flautas de Pan" propiamente dichas, aunque la definición proporcionada por Hornbostel y Sachs en su clásico artículo de 1914 ("varias flautas que se soplan por un extremo, combinadas para formar un solo instrumento") puede muy bien incluirlas.

La flauta de Pan ha estado en manos del hombre a lo largo de toda su historia, desde el Paleolítico hasta la actualidad, y su presencia se ha documentado prácticamente en los cinco continentes. Tan amplio recorrido conlleva una notable diversidad, tanto a nivel morfológico (estructuras, tamaños, materiales y modos de construcción) como musical (formas de interpretación y repertorios). Desde los bloques de madera perforados de los Pirineos hasta los manojos de cañas de los bosques húmedos de Nueva Guinea, pasando por las espléndidas hileras de tubos de los Andes o la cuenca lacustre del África oriental, la flauta de Pan ofrece un amplio abanico de formas y sonidos. Esta guía pretende estructurar una aproximación a ese mundo, tan variado como apasionante.



Las tierras bajas

Puede afirmarse, sin temor a exagerar, que América del Sur es el continente en donde las flautas de Pan documentadas son más abundantes y variadas (*cf.* Olsen y Sheehy, 2008). En líneas generales, estos particulares aerófonos pueden dividirse en dos grandes conjuntos: los instrumentos andinos (correspondientes, *grosso modo*, a los interpretados en el antiguo territorio del *Tawantinsuyu* o "Imperio Inca") y los de las tierras bajas (pertenecientes a los numerosos pueblos indígenas y mestizos del Chaco, la Amazonia, la Orinoquia y los Llanos de Colombia y Venezuela).

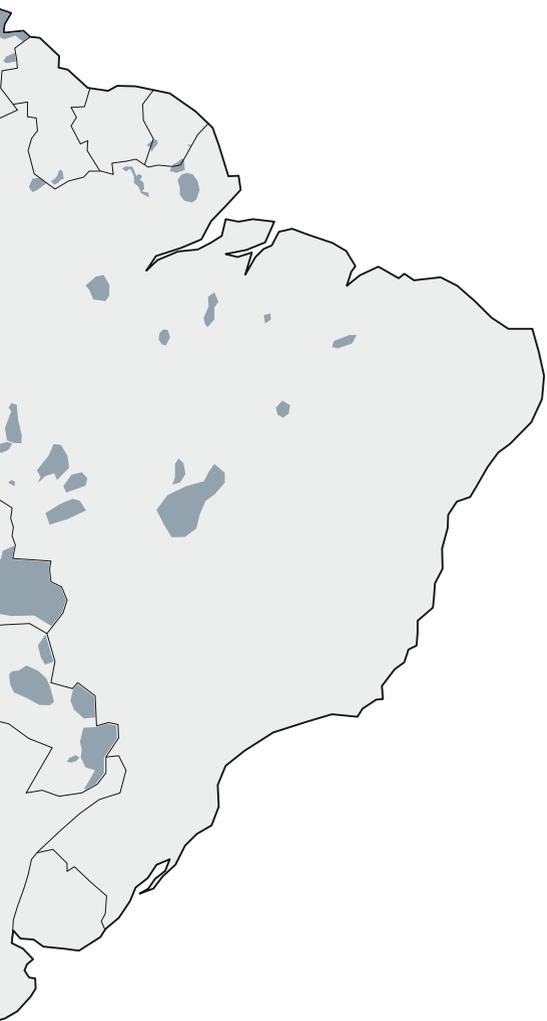
Entre estos últimos se encuentran algunos *stopped-pipe ensembles* (p.e. los usados por los Shipibo-Conibo y los Maijuna de Perú, los Waorani de Ecuador, los Chácobo de Bolivia y los Guaraní de Paraguay y Argentina) y una larga serie de *raft panpipes* de una hilera simple de tubos, generalmente ordenados de mayor a menor (una excepción sería la flauta de los Yukpa de Venezuela y Colombia). A diferencia de las flautas andinas, los

Ilustración B

Flauta de Pan de la Amazonia peruana.

Musée des Instruments de Musique (Bruselas, Bélgica).





Mapa A

Distribución actual aproximada de las flautas de Pan en las tierras bajas (no andinas) de América del Sur.

instrumentos de las tierras bajas no cuentan con hileras dobles (mitades complementarias) o hileras de tubos resonadores.

En su construcción se emplean varias especies nativas de caña o, en casos muy puntuales, huesos (p.e. las flautas de los Aché de Pataguay) o plumas de grandes aves (p.e. las flautas de los Cuiba de Venezuela y Colombia, las de los Caniciana de Bolivia y las de los Tsáchila de Ecuador). Los canutos van asegurados con distintas fibras vegetales (desde el algodón a la *chambira*) y se adornan con tintes, plumas, hilos, cuentas, ceras o *llanchama* (tela de corteza). En un caso particular, la flauta de los Bora de Perú, los tubos van embutidos en una inconfundible armazón de madera de *balso*.

Las flautas pueden tocarse en solitario, aunque lo más habitual es que se ejecuten en grupos de dos o más instrumentos, normalmente de distintos tamaños y afinaciones y con distinto número de tubos. Suele haber una flauta que actúa como "guía" (p.e. la "hembra" de los carrizos venezolanos) y varias que la acompañan (p.e. las *actañ* de los Amuesha de Perú). El diálogo entre dos flautas (*hocket* o *hoquetus*) es un rasgo común en la interpretación (p.e. entre los Guanano de Brasil y los Witoto de Colombia). En algunos casos, como ocurre entre los Waura de Brasil, el tejido sonoro armado por las flautas de Pan al "conversar" entre ellas es de una densidad y una complejidad impresionantes.

Tienen usos tanto privados (juegos, solaz personal, pequeños festejos familiares) como públicos (fiestas colectivas), y aparecen por igual en contextos profanos o ceremoniales. Son interpretadas mayoritariamente por hombres (con algunas excepciones puntuales) y, en muchas ocasiones, van asociadas a narrativas míticas (p.e. las de los Asháninka de Perú) o figuran en el *corpus* de leyendas tradicionales de las distintas sociedades indígenas (p.e. entre los Secoya de Perú).

Estos aerófonos pueden ir acompañados de otros instrumentos: desde un caparazón de tortuga (p.e. el *teteco* de los Culina de Perú o la *luweimë* de los Wayana de Surinam) hasta toda una orquesta de instrumentos de percusión tradicionales (p.e. los que acompañan a los *carrizos* de Cumanacoa, en Venezuela). Las afinaciones que se utilizan en la construcción de



Imagen 1

Flautas de Pan Tucano de Pari-Cachoeira, en el río Tiquié, noroeste de Brasil.

las flautas, así como las escalas y las estructuras armónicas que producen, son altamente variables; dependen de los marcos culturales, la tradición y los sistemas musicales locales y regionales, así como del gusto o la inventiva de cada constructor e intérprete.

Finalmente, si bien cada instrumento suele recibir un nombre indígena, algunas denominaciones criollas se han filtrado en la miríada de lenguas nativas empleadas en las tierras bajas de América del Sur. Así, es habitual encontrar, en Colombia, Venezuela y áreas fronterizas de Brasil, el término "carrizo" o "cariço" (p.e. entre los Puinave y los Siriano de Colombia), y sus adaptaciones a la fonética de cada idioma (p.e. el *kariso* de los Warao de Venezuela, o el *carisu* de los Desano de Colombia). En el sur de Colombia, Ecuador y regiones colindantes se habla de "rondadores" o "capadores" (p.e. los Kamsá de Colombia, y los Mura y los Pirahã de Brasil) o términos derivados (p.e. el *kapododo* de los Emberá-Chamí de Venezuela), y en la mitad norte de Perú, de "yupanas" (p.e. entre los Ticuna y los Shipibo-Conibo) o sus variaciones (p.e. los *yopanan* de los Capanahua). En algunos casos el proceso se ha producido a la inversa, con

algunas denominaciones indígenas adaptadas al español o al portugués. Es curioso notar que, en muchos casos, el nombre de la flauta equivale al plural del material utilizado para construirla ("cañas", "carrizos", etc.).

Notas históricas

Las flautas de Pan de las tierras bajas aparecen reseñadas desde muy temprano en los documentos escritos. El cronista español Francisco López de Gómara, en su "Historia General de las Indias" (1552), escribió sobre los Cumaná de Venezuela:

"Los instrumentos que tañen en guerra y bailes son flautas de hueso de venado, flautones de palo como la pantorrilla, caramillos de caña, atabales de madera muy pintados y de calabazas grandes, bocinas de caracol, sonajas de conchas, y ostiones grandes".

En 1807, y haciéndose eco de una tendencia de infravaloración (o simple y llano desprecio) que se alargaría siglo y medio, Alexander von Humboldt anotó lo siguiente en sus "Viajes..." (1985):

"Convenimos en que las poblaciones de Orinoco se hallan en el primer grado de una civilización naciente. La caña no les sirve sino como instrumento de guerra y de caza, y las flautas de Pan, en estas orillas lejanas, no han podido todavía producir sonidos capaces de inspirar sentimientos dulces y humanos".

Appun, en 1871, continuaría en esa línea en "En los trópicos" (1961):

"En el establecimiento me esperaba una artística audición musical que hubiera evitado con gusto. La produjeron con

una flauta; ésta estaba hecha de caña o de bambú; seis tubos amarrados juntos que como en el órgano seguían uno al otro según su largo, y que eran similares a la flauta de Pan o Papageno, que entre nosotros todavía desempeña algún papel insignificante. Eran seis u ocho indios los que tocaban esos pitos en acordes correctos y en armonía entre sí; pero ya que cada uno de ellos producía sólo un acorde y siempre el mismo y los artistas ofrecían hasta el agotamiento esa música monótona, este arte indio me llevó pronto a la desesperación ya que, además, los músicos me seguían a cada paso".

Afortunadamente, no todas las visiones fueron despectivas. Recorriendo el Orinoco entre 1872 y 1883, Crevaux anota (en Perera, 1988):

"Se colocan en filas por parejas y dan vueltas en esa forma golpeando cadenciosamente el suelo con el pie derecho. Una flauta de Pan sirve de orquesta. Música y ruido marcan con exactitud el ritmo del aire..."

Algo similar relata Chaffanjon (1989) en 1889:

"Tres nativos empezaron a tocar con sus flautas de Pan, dándose las espaldas; uno toca el canto, y los otros dos acompañan. Los espectadores forman un círculo alrededor de las siringas, llevan el compás, y brincan con una sola pierna, con la otra doblada hacia adelante. Los instrumentistas también dan vueltas y aceleran el movimiento musical".



Guayanas

Las Guayanas incluyen los territorios de Guyana, Surinam y la Guayana francesa, antiguas colonias de Reino Unido, Países Bajos y Francia respectivamente. Ya en 1743, Barrère mencionó la existencia de flautas de Pan entre los Kari'ña, Kali'na, Galibi o Caribe de la Guayana francesa.

"Ils ont, outre le signal, différentes flûtes, qui servent aux mêmes usages; et, entr'autres, une qui est semblable à celle du Dieu Pan, ou aux sifflets de ceux qui vont de village en village, dans le bas Languedoc et dans le Rousillon, mutler les bêtes".

17

[Tienen, además de los silbatos de señales, diferentes flautas que sirven a los mismos propósitos; y, entre otras, una que se parece a la del dios Pan, o a los chiflos de esos que van de

Ilustración C

Máscara de los Wayana.

Tribalmanía (www.tribalmania.com).

pueblo en pueblo, en el bajo Languedoc o en el Rosellón, capando las bestias].

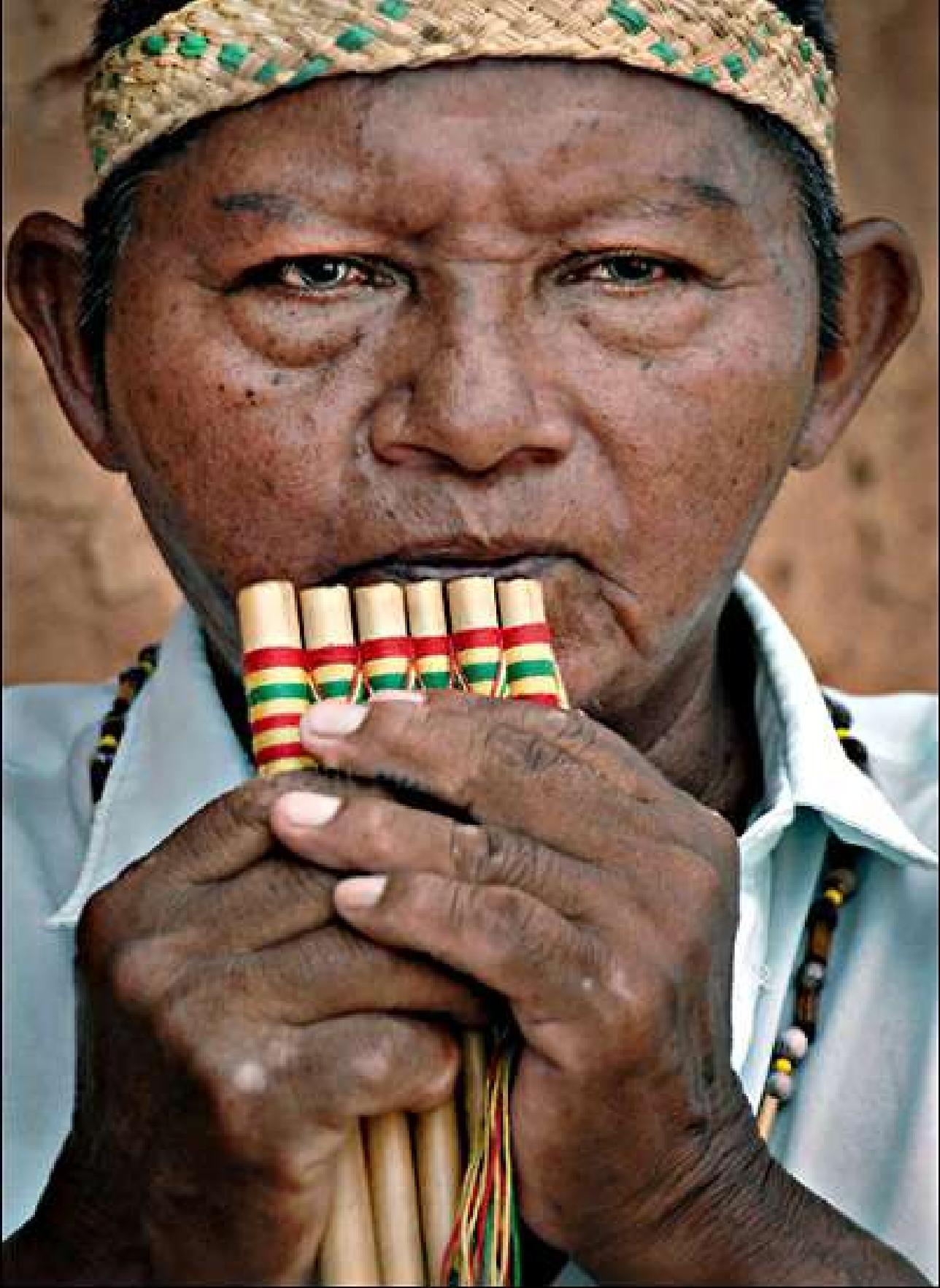
Hacia 1800, y refiriéndose a los mismos Caribe, fray Ramón Bueno señala, en su "Tratado...", lo siguiente:

"...unos carrizos de seis voces, que imitan a las del canto llano y guardan con diversas y contrarias voces, pronunciadas a un mismo tiempo, la armonía del acento, sin que sea la contrariedad motivo de disonancia".

El uso de esos instrumentos fue decayendo hasta desaparecer. En la actualidad, los registros más confiables de su utilización en el pasado se hallan en la memoria de las comunidades Kariña de Venezuela (*vid. infra*).

Los Wayana de los ríos Maroni y Litani, en la frontera entre Surinam y la Guayana francesa, emplean las *luweimë* de 5 tubos (Musique du Monde, s.f.). Algunos llaman al instrumento por el nombre de la tortuga con cuyo caparazón se lo acompaña (*kuliputpë*, "tortuga terrestre" o *pupu*, "tortuga acuática"); el músico sostiene la *luweimë* en la mano izquierda y el caparazón bajo la axila del mismo brazo, y hace vibrar el peto o plastrón de la tortuga con un palillo que maneja con la mano derecha. La difusión del repertorio de esta flauta de Pan es cada vez más escasa.

Los Wayampi de los ríos Camopi y Oyapock (Guayana francesa) tienen una flauta similar a la *luweimë*, con una forma de interpretación muy parecida (Beaudet, 1998). Los Waiwai, que viven entre las fuentes del río Esequibo (Guyana) y el norte de Brasil, también utilizan flautas de Pan, las cuales aparecen reseñadas en la sección "Brasil" (*vid. infra*).



De los conjuntos de flautas de Pan indígenas documentados en territorio venezolano, quizás el más conocido sea el de las *verékushi* (o *veree cushi*) de los Kari'ña, Kali'na, Galibi o Caribe de la Mesa de Guanipa, al sur del estado Anzoátegui (Aretz, 1958a; Paredes, 2003; Kuss, 2004; Ramírez, 2009). Los Kari'ña habitan actualmente varios puntos del área septentrional sudamericana, incluyendo un pequeño reducto en Brasil, la región costera de la Guayana francesa, las vecindades del río Coppename en Surinam, la del río Cuyani en Guyana, y un conjunto de varias comunidades situadas en el oriente venezolano, en donde se ubica el mayor núcleo poblacional. En este último país, viven en localidades como Kas haama (Cachama), Taskabaña, Güica, Bajo Hondo, Camurica, Moytaco y Mapiricure, en los distritos Freites, Independencia, Monagas y Miranda del estado Anzoátegui (Martín, 1982).

Generalmente las *verékushi* acompañaban la danza *maremare*, incluyendo la que se ejecutaba en celebraciones rituales como el *akaatombo* o

Ilustración D

Intérprete Kari'ña de *verékushi*.

Miguel Moya (miguelmoya.photoshelter.com/).

"Día de los muertos" (Ortiz, 1996; IPANC, 2006; ULA, s.f.). Desde mediados del siglo XX su uso fue disminuyendo progresivamente, y hoy están prácticamente extintas, habiendo sido sustituidas por instrumentos criollos, sobre todo por el cuatro venezolano (*shiñña*), las maracas (*ma-raaka*) y, en ocasiones, por la guitarra y el violín.

Los nombres que han recibido estos aerófonos en la literatura han variado. Algunos autores, por identificación con la música que ejecutaban, los denominaron *mare* o *maremare* (Liscano y Seeger, 1941). El nombre original era *verékushi*, vocablo que, a su vez, ha sido transcrito de distintas maneras: *vereeekushi* o *verékusi* (Civrieux, 1995), *berékosi* (Alvarado, 1945) o *mérecuchi* (Aretz, 1958a). Los criollos, por su parte, los llamaron *carrizos*, término genérico para designar a las flautas de Pan en todo el norte de América del Sur.

Las *verékushi* se interpretaban en grupos de tres instrumentos. En su trabajo de 1941, Juan Liscano habla del *mare prima* de 3 tubos, el *mare hembra* de 5 y el *mare macho* de 6. Los nombres recogidos posteriormente en comunidades Kari'ña mantienen, *grosso modo*, ese patrón: *verékushi prima*, *ikmie*, *mamicha*, *mamisha* o *maamitcha* (3 tubos), *verékushi hembra*, *böri* o *voori* (5 tubos) y *verékushi macho* o *wüküürü* (6 tubos) (CIDICUV, 2005). Marc de Civrieux (1995) presenta resultados distintos: el *vereeekushi apooto* (6 tubos), el *vereeekushi ki'vichoono* (4 tubos) y el *vereeekushi'mie'* (3 tubos). Por su parte, Gustavo Martín (1982), por su parte, indica la presencia de *cuatro* instrumentos: dos "hembras" o guías (*prima* o *ki'vichoono* de 3 tubos cortos y *ya'naano* de 5 tubos medianos) y dos "machos" que las complementaban (*wikiiri* de 6 tubos medianos y *apootonooko* de 6 tubos largos).

El número de *verékushi* que se solían tocar en un conjunto oscilaba entre los tres y los siete. En tiempos recientes se construían con un tipo de caña de mediana calidad que los Kari'ña denominaban, muy gráficamente, "mata de *verékushi*". Sin embargo, de acuerdo a los relatos Kari'ña, tradicionalmente se prefería el bambú trepador llamado *verékushi upui* (*Bambusa sp.*), que crecía, entre otros sitios, en los bosques de la cabecera del río Pao, cerca de Pariaguán. Los cañaverales estaban protegidos por espí-



Imágenes 2 y 3

Verékushi de los Kariña.



ritus guardianes a los que los Kari'ña pedían permiso para realizar la recolección del material necesario: se precisaban al menos tres cañas largas para elaborar un juego completo de *verékushi*.

Las flautas se adornaban con cintas rojas, blancas y azules, y eran interpretadas únicamente por hombres. En la ejecución de las *verékushi*, todos los instrumentos se iban combinando y entrelazando rápidamente; la más importante era la *verékushi hembra*, que llevaba la "guía". La seguía la *verékushi prima*, que la complementaba, y la *verékushi macho*, que realizaba un acompañamiento de bajo. Puede decirse que las tres líneas melódicas, cruzadas y combinadas, lograban una suerte de polifonía.

Los Kari'ña empleaban las *verékushi* para acompañar el *maremare*, una forma musical y coreográfica muy popular en todo el oriente venezolano, desde la costa de Barcelona (estado Anzoátegui) hasta el territorio de Delta Amacuro. De carácter alegre, puede ejecutarse en fiestas particulares sin calendario fijo o en celebraciones religiosas marcadas por el santoral cristiano (p.e. las fiestas de la Virgen del Carmen o de la Candelaria). Así mismo, se interpreta durante el *akaatempo* (*maremare* para los difuntos, o del Día de los muertos). Este último es el único que conserva todo su significado original mágico-religioso, y se interpreta sobre todo en Cachama (Martín, 1982).

Una de las primeras grabaciones conservadas de estas flautas es la de Liscano en febrero de 1941, titulada "El maremare" y realizada en Cantaura (Anzoátegui), siendo Civrieux uno de los últimos en investigar los toques auténticos (1952-1973). La cada vez menor presencia de las *verékushi* se debió, por un lado, a que los Kari'ña fueron alejándose de las principales zonas de cañaverales y, por el otro, a un progresivo proceso de aculturación que hizo que los jóvenes no aprendieran a apreciarlas e interpretarlas (Aretz, 1958b).

Imagen 4

Carrizo hembra de Cumanacoa (Venezuela), conservado en el Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin (Alemania).





Imágenes 5 y 6

Carrizos hembra y prima de Cumanacoa (Venezuela), conservados en el Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin (Alemania).

Las flautas de Pan criollas de Venezuela reciben el nombre de *carrizos* (y sus intérpretes, el de *carriceros*). Entre las agrupaciones tradicionales que los utilizan, destacan los *carrizos* de Cumanacoa, los *carrizos reales* de San José de Guaribe y los *carrizos* de Ipure.

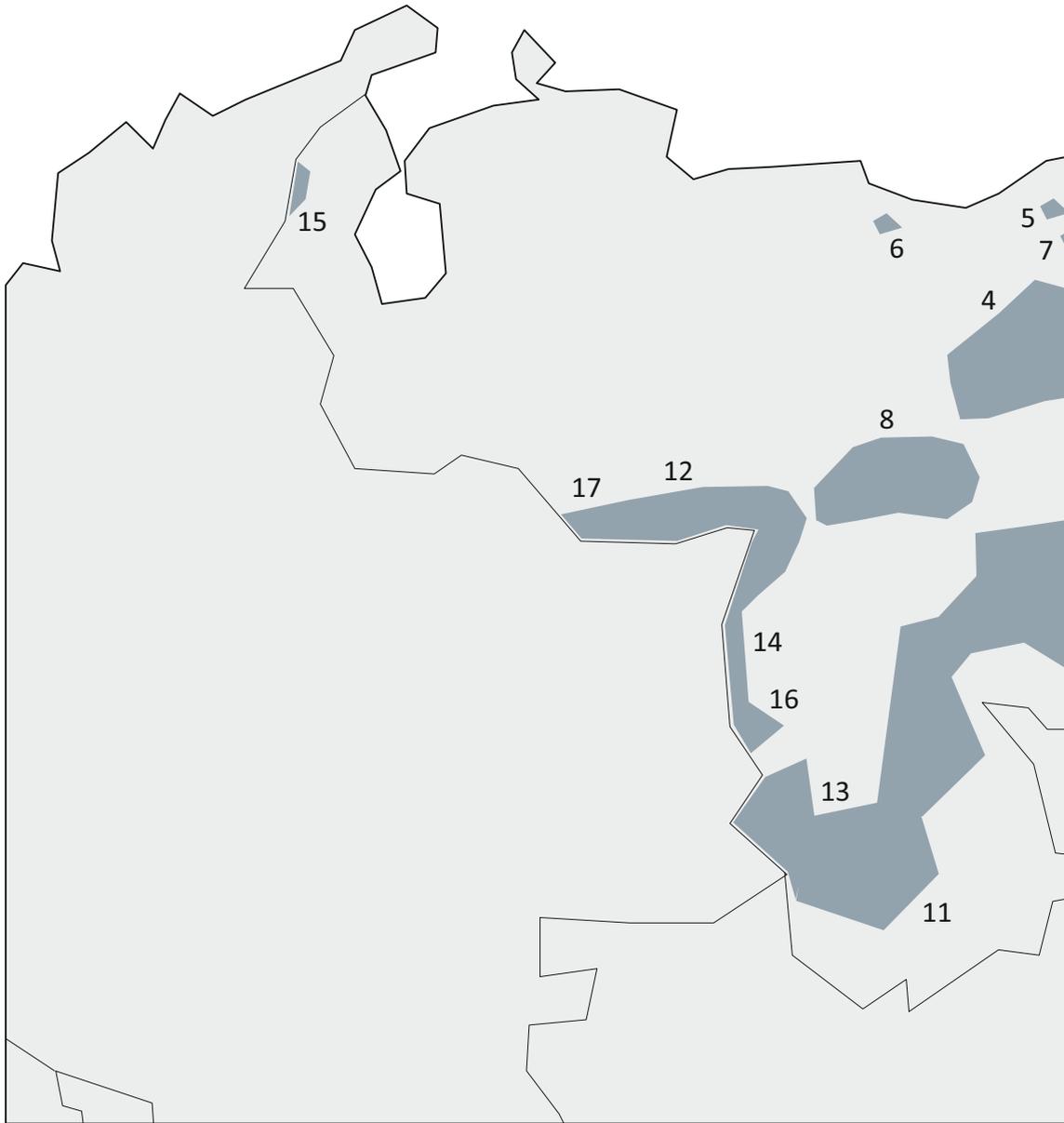
Los *carrizos* de Cumanacoa incluyen un *macho* y una *hembra*, ambos con 5 tubos (Civrieux, 1971). Los *carrizos reales* de San José de Guaribe cuentan con un *macho* o *mano menor* y una *hembra* o *mano mayor* de 5

tubos, y una *prima* de 2 tubos. Finalmente, los *carrizos* de Ipure constan de un *macho* de 4 tubos y una *hembra* de 5 tubos (Aretz, 1958a; Ramírez, 2009). Todos ellos están contruidos en caña o "carrizo" (*Phragmites communis*) y están atados con "pabilo" (cordel de algodón previamente encerado).

A decir de sus intérpretes actuales (*vid.* Fundapatrimonio Sucre, 2002), los *carrizos* de Cumanacoa (municipio Montes, estado Sucre) son una herencia del pueblo Coaca o Cuaca, que a principios del siglo XX estaba asentado en la región de la serranía de Turimiquire. Están presentes desde la cabecera del río Nevi hasta las orillas del río Blanco, sobre todo en poblaciones cercanas a la localidad de Cumanacoa, como Las Trincheras. Al igual que ocurría con las *verékushi* de los Kariña, los *carrizos hembra* cumplen el rol de guía melódica ("dan el repique", es decir, introducen la canción y dirigen a los demás), en tanto que los *machos* los siguen.

En un conjunto suele haber una *hembra* y varios *machos*, siendo el de "hembrero" el puesto más complicado, uno que normalmente recae en el músico más experimentado. Se emplean para interpretar canciones relacionadas con el ciclo navideño (sobre todo aguinaldos), pero también en otros festejos (día de la Candelaria, Carnavales), o para acompañar danzas de origen indígena, como el *maremare*. Los grupos de *carrizos* de Cumanacoa incluyen, además de las flautas, un *botuto* o *guarura* (bocina de caracola) o un *cacho de ganado* (bocina de cuerno), maracas, un *carángano* o *carango* y una tambora.

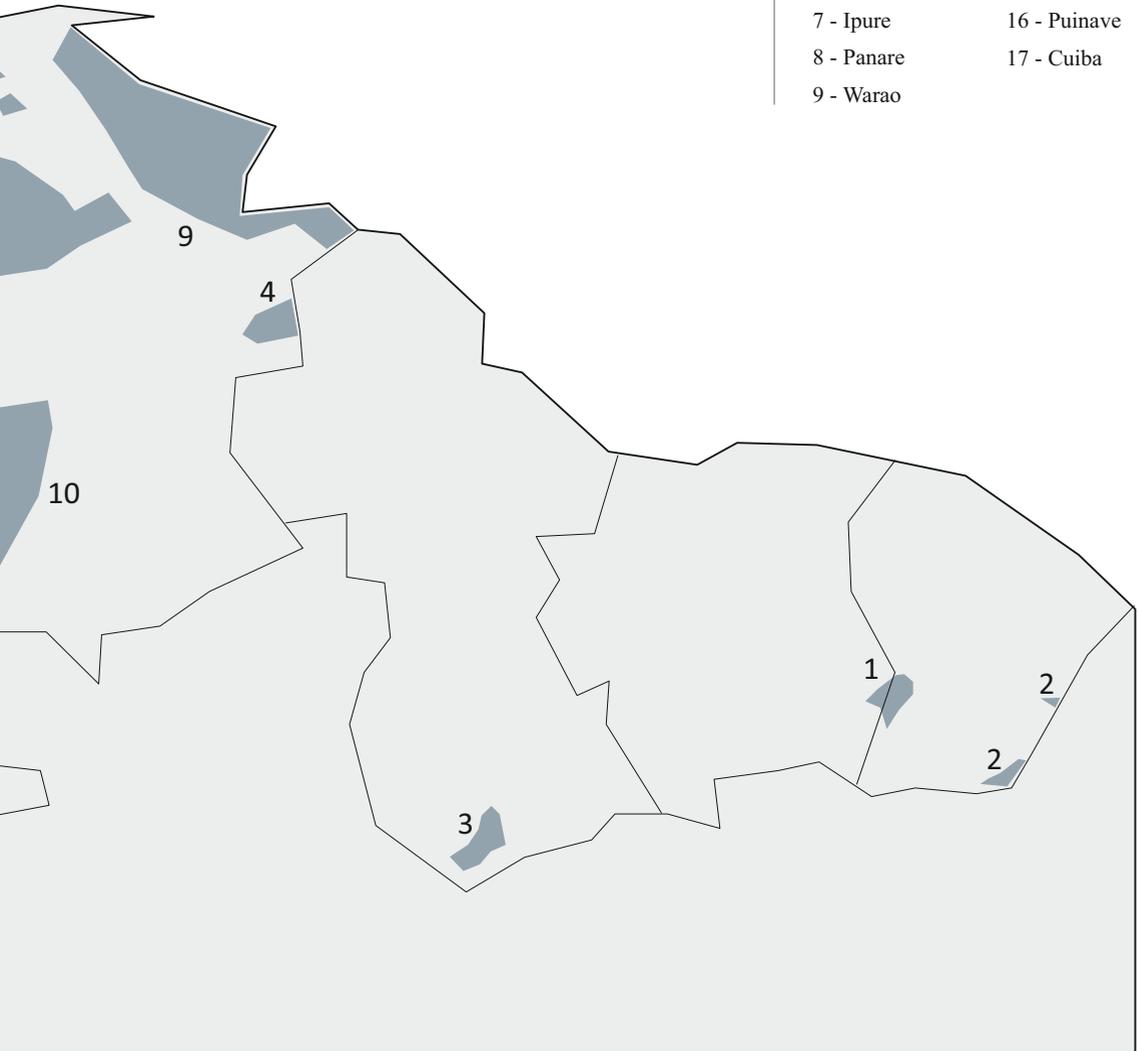
Los *carrizos reales* de San José de Guaribe (estado Guárico) estarían basados, de acuerdo a la tradición oral, en los *verékushi* de los Kariña; unos comerciantes de la localidad de Zaraza (estado Guárico) de apellido Malavé habían aprendido a construirlos y a hacerlos sonar y, cuando se mudaron a San José hacia 1886, los llevaron consigo. Se usan en fiestas, parrandas y otras ocasiones festivas durante todo el año. En tiempos pasados se tocaban solos o, en todo caso, acompañados por una o varias maracas; en la actualidad se utilizan en conjuntos de los que también forman parte el cuatro, un tambor pequeño de doble parche, un par de maracas y, a veces, una marimbola (Torres, 2010).



Mapa B

Distribución actual aproximada de las flautas de Pan en Venezuela y las Guayanas.

- | | |
|---------------|---------------|
| 1 - Wayana | 10 - Ye'kuana |
| 2 - Wayampi | 11 - Warekena |
| 3 - Waiwai | 12 - Guahibo |
| 4 - Kari'ña | 13 - Baniwa |
| 5 - Cumanacoa | 14 - Piapoco |
| 6 - Guaribe | 15 - Yukpa |
| 7 - Ipure | 16 - Puinave |
| 8 - Panare | 17 - Cuiba |
| 9 - Warao | |

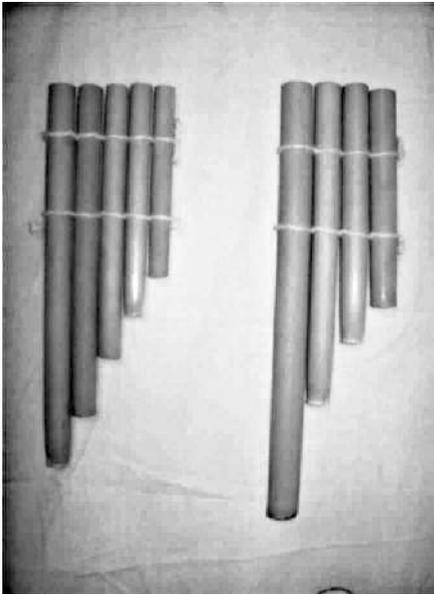




Imágenes 7 y 8

Carrizos de Cumanacoa (Venezuela) y tambor acompañante.





Imágenes 9 y 10

Carrizos de Ipure y de Guaribe (Venezuela).

Entre los *carrizos reales*, la *mano mayor* lleva la melodía, la *prima* marca el ritmo y la *mano menor* realiza el acompañamiento armónico. Es frecuente que las canciones comiencen en la *mano menor*, a la cual sigue la *prima*; sobre el patrón rítmico que forman ambas se inserta la *mano mayor*, que "segundeá", es decir, realiza variaciones de mayor o menor complejidad. Un ejemplo de afinación es el siguiente: *mano mayor* (F#1, B1, D#2, F#2, A#2), *mano menor* (G#1, A#1, C#2, F2, G#2) y *prima* (C#2, F2).

El repertorio tradicional se compone de trece piezas: *la viuda triste*, *la danza*, *el maremare*, *el atravesao*, *la gaita*, *la pava*, *el galerón*, *el mono*, *el guarapo doble*, *la báquira*, *el Juan Pérez*, *el tigre* y *el guarapo simple*. *La viuda triste*, *el mono* y *el guarapo simple* se interpretan obligatoriamente en ese orden (apertura, mitad y cierre); las demás pueden intercarse en cualquier orden. Algunas de ellas son opcionales, y otras, al ser cada vez menos conocidas por las nuevas generaciones, se están abandonando. Para acompañar los toques de *carrizos reales*, el cuatro se afina medio tono por debajo de su afinación estándar.



Imagen 11

Hani tahuibo de los Hoti.

Los *carrizos* de Ipure serían una herencia del grupo Capaya del pueblo indígena Chaima, y toman su nombre de la Laguna de Ipure, cerca de San Antonio de Capayacuar (municipio Acosta, estado Monagas). En la actualidad participan en una agrupación que cuenta, además de con ocho flautas *macho* y dos flautas *hembra*, con cuatro, tambor, maracas y *cacho de ganado* o *botuto*, y que pone marco musical a la danza de "la culebra de Ipure", basada en una antigua leyenda indígena (Elida R., 2009). También se las emplea para interpretar el *maremare*. Como en los conjuntos anteriores, las flautas *hembras* son las guías.

Si bien las *verékushi* de los Kari'ña son quizás las figuras más destacadas dentro de las flautas de Pan indígenas que existen en Venezuela, no son las únicas.

Los Hodĩ o Hotĩ de la Sierra de Maigualida (norte del estado Amazonas y sur del estado Bolívar) emplean la *hani tahuibo* (literalmente, "flauta

pequeña"). También citada como *ta'wibo* (Hurtado Duéñez, 2007) y descrita, en ocasiones, como una flauta travesa, se trata de un instrumento con 5 tubos finos de 3 a 6 cms. de longitud, de una planta llamada *kalaiyo* (FINIDEF, 2005). Con unas 25 comunidades censadas en la actualidad, los Hodĩ son uno de los pueblos indígenas venezolanos menos conocidos: fueron contactados recién a finales de 1960, y las primeras investigaciones sobre su cultura se publicaron en la década de 1970. Los datos sobre su música no son, pues, demasiado abundantes.

Los Panare o E'ñepá del municipio Cedeño (extremo oeste del estado Bolívar) y de un pequeño enclave en el estado Amazonas construyen las *are're'* (Kuss, 2004), cuya interpretación se lleva a cabo durante el *murankĩnĕto'* o rito de iniciación (Mattei Müller, 1990; Quatra, 2008; Merusa, 2012). Todos los actos del ciclo ritual E'ñepá tienen lugar durante la estación seca y son dirigidos por los *i'yan* o chamanes. La primera ceremonia (o "primer baile") del *murankĩnĕto'*, el ritual de perforación del tabique nasal, va acompañada por las *are're'* (Henley, 2001; Matarezo Filho, 2010). Debido a la influencia de los misioneros evangelistas (que se oponen al consumo de la cerveza *o'*, sinónimo de la propia festividad) la ceremonia ha ido desapareciendo progresivamente desde la década de 1980, y con ella el empleo de las flautas.

Los Warao del delta del Orinoco utilizan el *kariso* (Rodríguez, 2010), un instrumento con una presencia muy poco significativa dentro de la música tradicional del grupo.

Los pueblos de la cuenca del Orinoco (Jiwi o Guahibo, Baniwa o Kurripako (Curripaco), Ye'kuana o Makiritare, Piapoco o Wenàiwika, Warekena, Puinave...) usan *carrizos* de 5-7 tubos, siempre en pares *machohembra*, siendo el primero de mayores dimensiones que el segundo. Según Hurtado Duéñez (2007) se trata de un instrumento profano ejecutado por hombres, sobre todo en fiestas colectivas.

Entre los Ye'kuana o Makiritare, un pueblo de navegantes asentado en las cabeceras de los ríos Ventuari, Cuntinamo y Cunucunuma en el estado Amazonas, en las del Caura y el Paragua en el estado Bolívar (incluyendo partes del Parque Nacional Jaua-Sarisariñama), y en ciertas áreas del

norte de Brasil, continúan vigentes las *suduchu* o *seku seku* (Coppens *et al.*, 1975; Kuss, 2004; Hurtado Duéñez, 2007). Además, emplean el *kode-do*, un caparazón de tortuga que suele interpretarse a la vez que la *suduchu* (Coppens *et al.*, 1975). Los *carrizos* de los Warekena del estado Amazonas venezolano (comunidad Wayanapi, a orillas del río Guainía) y del homónimo estado brasileño (Hurtado Duéñez, 2007), sin embargo, se encuentran en franco retroceso, dado que esta cultura se ha visto sometida a un fuerte proceso de presión, erosión y aculturación.



Venezuela-Colombia

Brasil

El territorio que rodea el punto fronterizo tripartito Venezuela-Colombia-Brasil incluye la reserva nacional colombiana Puinawai y el parque nacional venezolano Serranía La Neblina, además de la cabecera de varios ríos pertenecientes a la cuenca del Amazonas. En ese sector, y más allá de las líneas divisorias nacionales, se asientan un número de sociedades indígenas que merecen un apartado especial.

Los Baniwa o Kurripako del caño Aquio y el río Isana (departamento de Guainía, Colombia), y de los estados de Amazonas, en Venezuela (Maro, departamento de Casiquiare) y en Brasil (Hurtado Duéñez, 2007; Santos Costa, 2009) construyen las *peruma*, *turruturru* (en baniwa) o *cariço* (en ñe'ëngatú o *língua gêral*), que acompañan las danzas *perumaqué*, *dakata* y de la *borboleta*. Las flautas *kowai* han sido citadas como flautas de Pan (Lopes da Silva, 2010), e incluso se las llega a denominar *cariço* o *carriçó* en algunas fuentes; sin embargo, se trata de flautas verticales (similares a las *yurupari*).

Ilustración E

Jivabürrü de los Guahibo venezolanos.

Danny Torres A.



Imagen 12

Peruma de los Baniwa.

Los *carrizos* o *kalisu-ot* ("carrizo pequeño") son empleados por los Puinave. Este pueblo vive en la cuenca del río Inírida (departamento de Guainía) y en el oriente del departamento del Guaviare (Colombia), así como en áreas fronterizas de Venezuela (Guasuriapana y San Fernando de Atabapo, estado Amazonas) y Brasil (Hurtado Duéñez, 2007; OEI, 2008).



Imágenes 13 y 14

Peruma de los Baniwa.





Imágenes 15 y 16

Peruma de los Baniwa.





Imagen 17

Peruma de los Baniwa.

Los *carrizos* tienen 7-8 tubos de caña, y aparecen ambientando fiestas de iniciación femenina en algunos relatos míticos, como el de *Sukusurá isicoira* ("Flor perfumada").

Por su parte, los Piapoco o Wenàiwika de los departamentos de Meta, Guainía y Vichada (Colombia) y de los estados Amazonas y Bolívar (Venezuela) utilizan las *iiwa* o *íwa* (Klumpp, 1995; Hurtado Duéñez, 2007).

Imagen 18

Jivabürrü de los Guahibo, conservada en el Instituto Colombiano de Antropología e Historia.



Quizás las flautas de Pan indígenas mejor descritas de la región sean las de los Guahibo, Sikuaní o Jiwi de los departamentos de Vichada, Meta, Arauca, Guaviare y Guainía (Colombia) y los estados Amazonas, Bolívar y Apure (Venezuela) (Reichel-Dolmatoff, 1943; Aretz, 1958a; Yépez Chamorro, 1984; Yépez Chamorro, 1993; Paredes, 2003; Kuss, 2004; Miñana, 2009). Sobre ellas dice Vráz (1900/1992):

"'Carrizo' es la denominación sudamericana del junco o caña que en guahibo lleva el nombre de 'yiba' y sustituye a la clásica 'flauta de pan'. Los guahibos tienen cuatro tipos de flautas: la simple de un caño, de dos, tres y cuatro caños".

En Venezuela, los Guahibo Jivi o Jiwi las llaman *jivabürrü* o *jivaburü* y, al igual que buena parte de las culturas del área del Orinoco, incluyen un instrumento "macho" (*jivabürrü pebito*) y uno "hembra" (*jivabürrü peso-rovato*) (Hurtado Duéñez, 2007). Se construye con carrizo *hiwa*, *jiva* o *jiba botó* (*Olyra longifolia*) (Bermúdez, 1985); se cree que los mejores instrumentos se construyen con el material extraído de una misma planta. Cada *jivabürrü* consta de una hilera simple de 6 tubos organizados en orden descendente y atados con hilo de algodón silvestre o fibras de *curagua* (*Ananas lucidus*); éstas últimas se endurecen con una resina rojiza, la *curami*, extraída del árbol *takalinay*. En los últimos tiempos se atan asimismo con hilo de nylon endurecido con otra resina, llamada *parainai* o *peramán* (*Moronobea montana* o *Symphonia globulifera*).

La escala musical está repartida entre los dos instrumentos, de forma que la interpretación es dialogada entre "macho" y "hembra", que se distinguen no solo por su tamaño, sino por la función que cumplen sus sonidos. Por tradición, el tubo más grave de cada *jivabürrü* se separa del resto del amarro y se intercambia con el del otro instrumento; esto simboliza el intercambio de hamacas entre los novios cuando "contraen matrimonio". Sin embargo, en la actualidad, por desconocimiento de la tradición, el tubo se mantiene atado a la flauta a la que corresponde originalmente.

El conjunto puede incluir a varias parejas de intérpretes. Los *jivabürrü* pueden tocarse como medio de esparcimiento cotidiano o en los bailes

**Imagen 19**

Jivabürrü de los Guahibo, interpretada por un chamán.

colectivos, en donde se consumen grandes cantidades de *yalaki* (bebida de yuca amarga fermentada). Allí, los músicos tocan el instrumento con

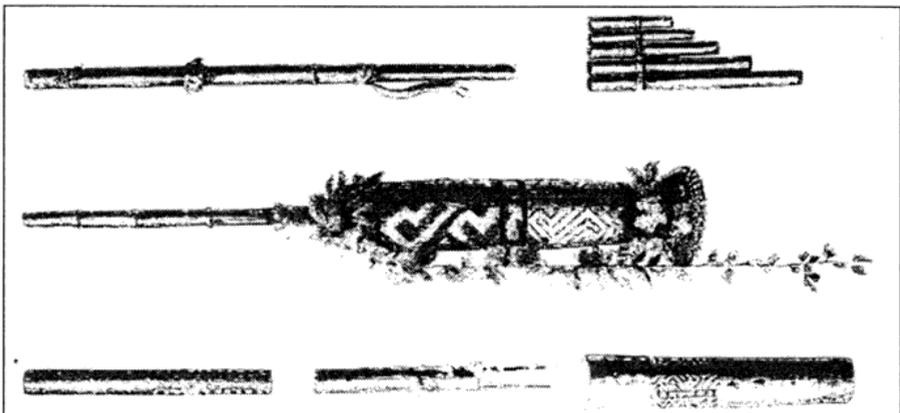
una mano y bailan, abrazando a su pareja con la mano libre. Los músicos/bailarines giran en círculo mientras marcan el ritmo golpeando el suelo con uno de sus pies.

El repertorio de piezas para estas flautas es extenso y de complejidades diversas; cada canción se crea a partir de una historia, y se toca precisamente para propagarla. Algunos de los temas más conocidos son *Ivitsuli bakabüa*, *Venamaliu*, *etamaliu*, *Vakue pinabo*, *Yalaki iriba na kuoba ejjanae*, *Mapa farabianatsi*, *baeso kobe yaniva*, *Koni bajju je*, *Tajju yalaki barü petojji* y *Rosarosa pena* (Castillo y Ortiz, 2006).

En Colombia hay al menos tres tipos distintos: la *jibab'rto* (de *jiba*, "carrizo" y *br'to*, "montón"), que también recibe el nombre de *jiba* o *jibabo*, elaborada a partir de "carrizo" o caña común; la *oibir'* (de *oibo*, "carrizo" y *r'*, "racimo, montón"), construida con carrizos pequeños; y la *ta'peb'rt* de carricillo (de *ta'peb'*, "carricillo" y *r'*, "racimo"). La *jiba* es la versión más conocida; se la interpreta en la fiesta de los muertos *itomo* o "Fiesta del segundo enterramiento", una costumbre común a varias culturas del área. Algunas fuentes citan las flautas como *jirabere*, *hiwabere* o *jiwabu* y *yaleru* o *yalerú* (Kondo, 1978; Romero Ibarra, 2005).

Imagen 20

"Instrumentos musicales de la región de los ríos Atabapo y Guainía. A la izquierda: Sicota, Mauvavako. Al centro, Yapurura. A la derecha, Jiba, Botuto". Imagen tomada de Vráz (1900).



Directamente relacionados con los Guahibo están los Cuiba o Wamonae de los Llanos de Colombia y el estado Apure, en Venezuela. Los Cuiba usan las *tzaqui pekuarsibëë* o *tzaqui-pekuarsib'r'* (de *tzaqui*, "plumas") elaboradas con 5 plumas de *jabiru*, *uku*, *gaván* o garzón soldado (*Jabiru mycteria*) (Bermúdez, 1985; Yépez Chamorro, 1993; Miñana, 2009).

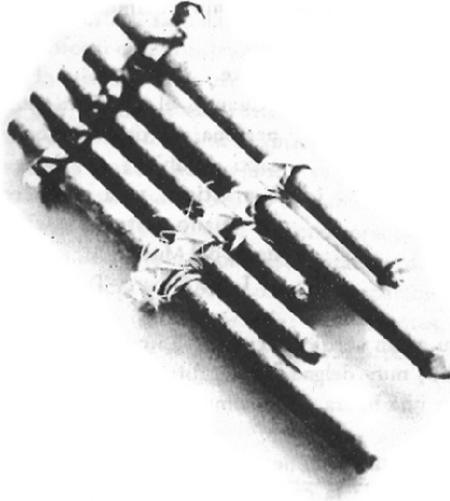


Imagen 21

Jok'ku de los Yukpa. Foto tomada de Lira (1989).

Finalmente, en la Serranía de Perijá, en la frontera entre Colombia y Venezuela (departamentos colombianos de Norte de Santander, Cesar y La Guajira, y estado venezolano del Zulia), los Yuko o Yukpa (también llamados "motilones") ejecutan las *jok'ku*, *sok'ku* u *omaire*. Poseen una

Imágenes 22 y 23

Intérprete (foto tomada de Lira, 1989) e intérpretes (foto de G. Reichel-Dolmatoff) de *jok'ku* Yukpa .





Imagen 24

Jok'ku de los Yukpa.

estructura curiosa: entre 5 y 8 tubos, los más largos situados en los extremos y los más cortos en el centro. Se las utiliza tanto en la Fiesta del maíz (una celebración ritual de la cosecha) como en ceremonias fúnebres (Lira, 1989; Beer *et al.*, 1994; Ramírez, 2008).



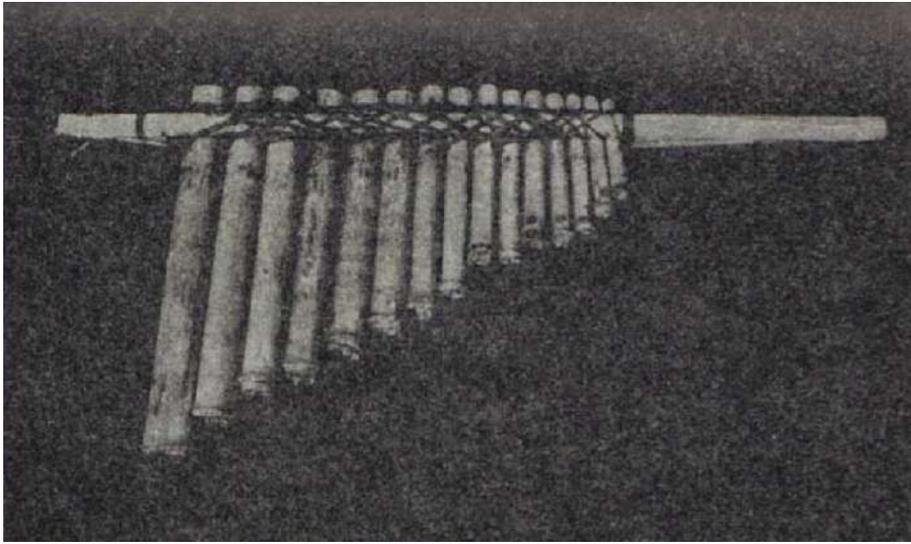
Colombia cuenta con varias tradiciones de *carrizos* o flautas de Pan. Por un lado se encuentra la "amazónica", localizada fundamentalmente en el departamento del Vaupés y departamentos vecinos, y compartida con los estados fronterizos (Brasil, Venezuela, Perú y Ecuador). Por el otro, una tradición "atlántica", concentrada sobre todo en la Sierra de Santa Marta y áreas aledañas. Existe además una tradición "andina", con fuerza en el centro y sur de la cordillera, y una tradición "pacífica" en el Chocó.

Comenzando con la tradición "amazónica", los Desano, Desana o Wirá del departamento del Vaupés (y zonas fronterizas del estado brasileño de Amazonas) interpretan las flautas *carisu* o *tarusuba* (PIB, s.f.) de 8-9 tubos. *Tarusuba* es el plural de *tarusu*, "flauta corta, carrizo", y es un término que se usa específicamente para designar las flautas de Pan (Aleman, López y Miller, 2000). Según Miller y Miller (1973):

Ilustración F

Capador de los Siona.

Colección privada.



Imágenes 25 y 26

Flautas de Pan del Putumayo y de Vichada. Fotos tomadas de Bermúdez (1985).

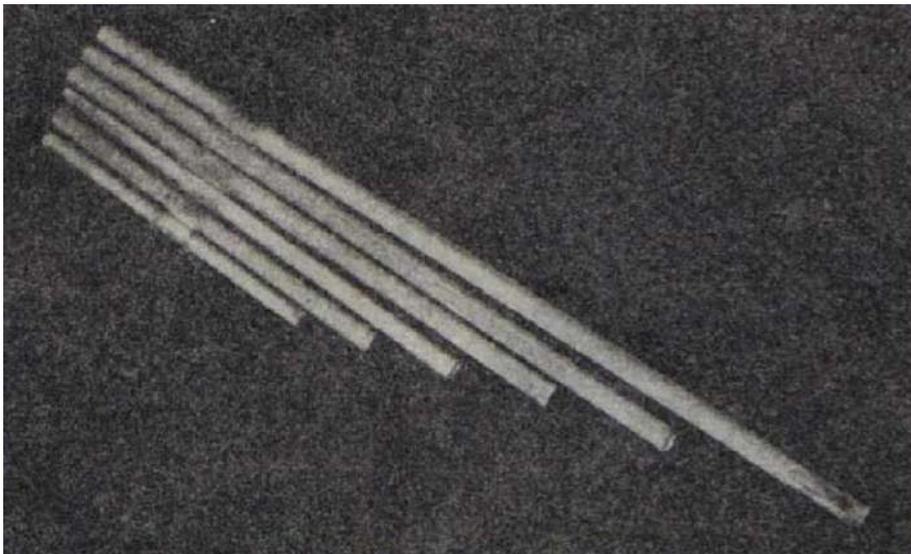




Imagen 27

Flautas de Pan de los Desana. Foto tomada de Barros (2012).

"Hay dos clases de flautas de uso más común: la más popular es la de carrizo, que se hace como un camarillo [sic]. Una flauta tiene nueve notas, que no igualan a la octava occidental; las flautas se hacen en conjuntos armónicos de tal modo que las de un conjunto no pueden intercambiarse con las de otro".

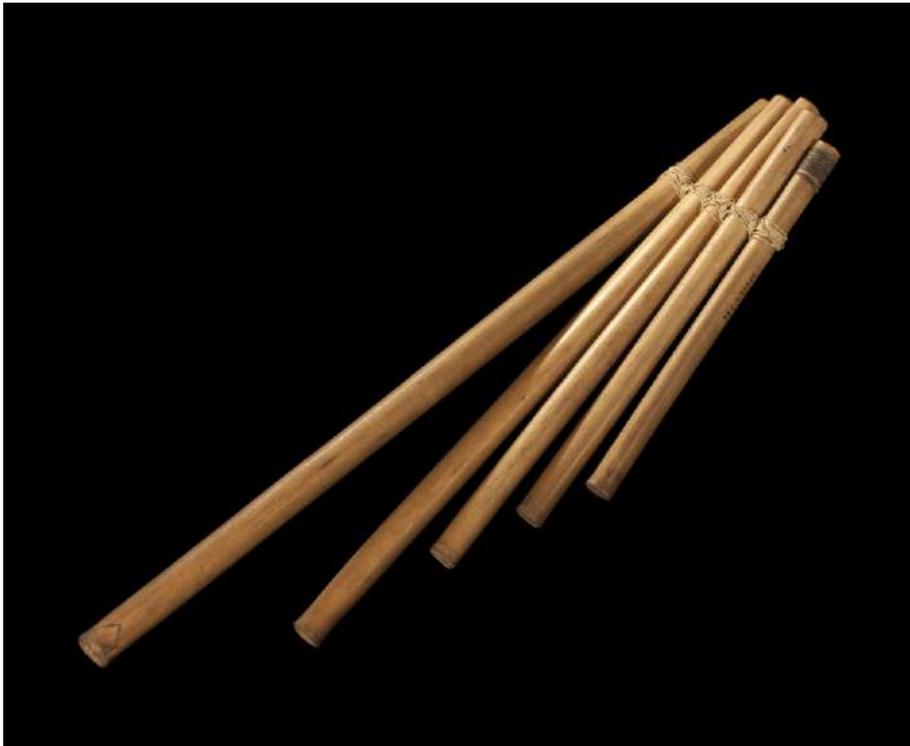
Barros (2012) y Barros *et al.* (2013) señala que el *carisu* (*cariço*) se construye usando una regla, y se interpreta siguiendo un sistema de alternancia, con un *cariço* "principal" y unos "respondedores". Son tocados únicamente por hombres; las mujeres no los ejecutan debido a tabúes que incluyen la fuerza física necesaria para tocar y bailar a la vez. Con ellos se interpretan los repertorios instrumentales más populares, usados en momentos de participación colectiva: rituales *dabucuri* de intercambios inter-tribales (de excedentes de recolección y/o pesca), construcción de *malocas*, aniversarios, etc. Nunca se los emplea en ceremonias rituales o solemnes.

Vecinos de los Desano, los Siriano o Sürá hacen sonar los *carrizos* de 7-8 tubos, usándolos precisamente en el "Baile del carrizo" (OEI, 2008). Entre los cercanos Tuyuca se interpreta la flauta de Pan *perurige* y la pequeña *seruru hirõ*, ambas empleadas como entretenimiento (Rezende, 2007).

Otras flautas de Pan "amazónicas" muy conocidas son las *peduba* (también citadas como *pedu*, *pe'du* o *peddu* (OEI, 2008)) de los Cubeo, Kubeo o Paniwa del este del departamento del Vaupés. El nombre (derivado de *pedu*, "un tipo de carrizo" + *-ba*, un sufijo de "conjunto" o "atado") es un vocablo genérico para designar las flautas *daroiba* y *jüaiba*. La *daroiba*

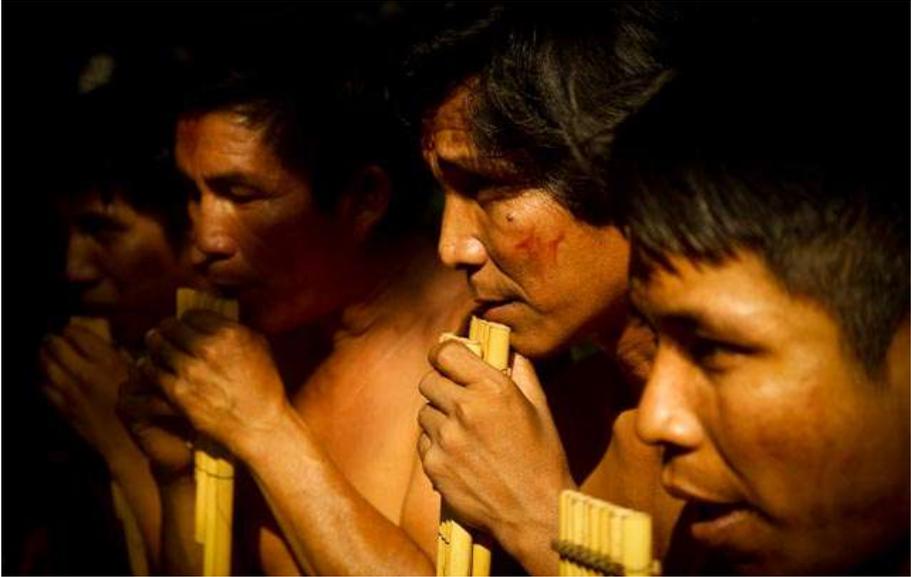
Imágenes 28 y 29

Flautas de Pan de los Tukano, conservadas en el Instituto Colombiano de Antropología e Historia









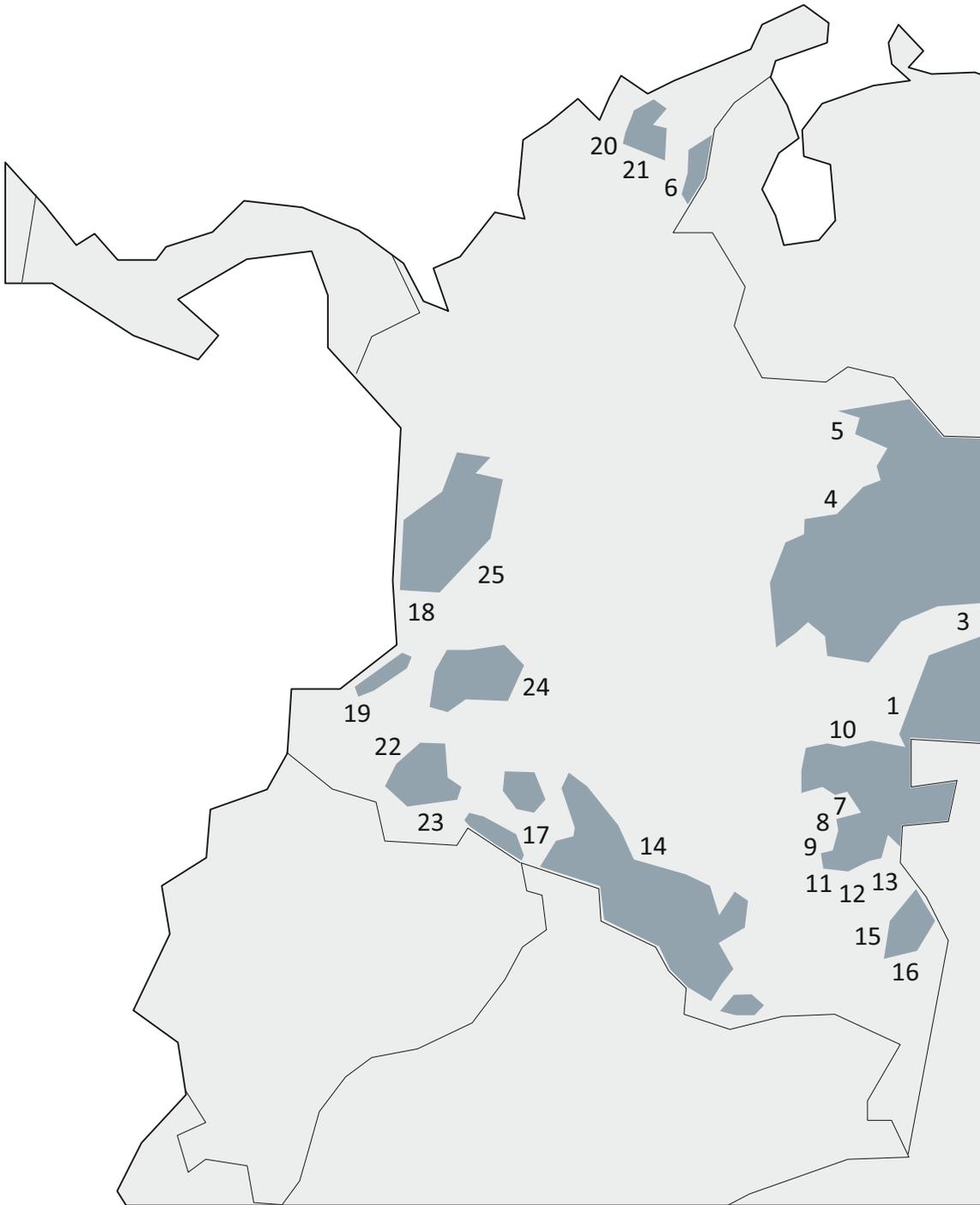
Imágenes 30 y 31

Flauta de Pan de los Tukano, conservada en el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, e intérpretes Tukano de esas flautas.

es el tamaño más grande, y la flauta guía; se hace de carrizo *pedubü* y *cuaticarü*. La *jüaiba* es la más pequeña (Morse, Salser y Salser, 1999; Costa Chacón, 2012). Se las usa en la danza *pirasemú* o "Bailes de alegría" (Goldman, 1911-2002).

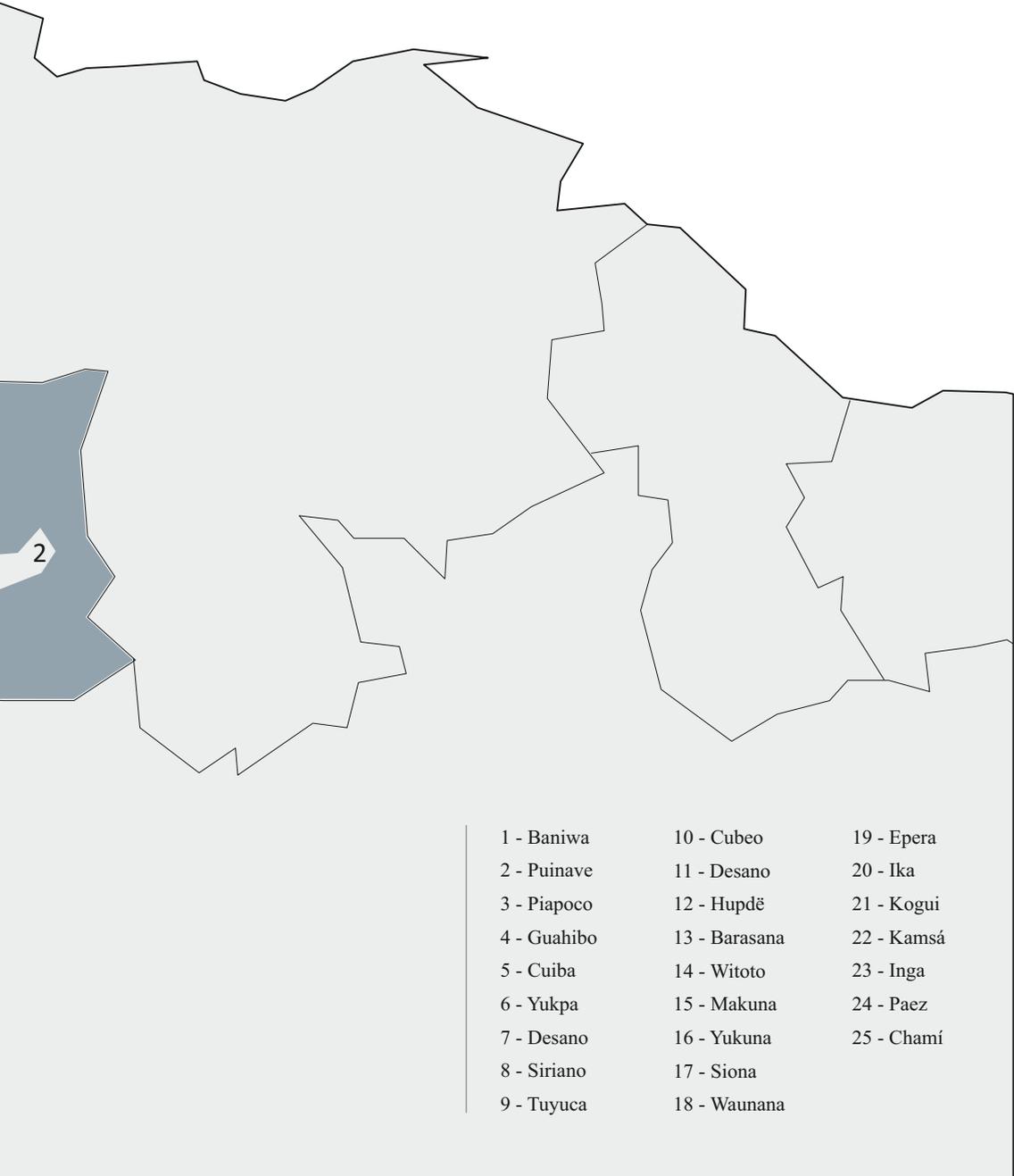
Los cercanos Tukano o Dasea (Sadie y Tyrrell, 2001; Miñana, 2009) utilizan flautas con nombres parecidos a las de los Cubeo: las *emi pe'dú* y las *kawá pe'dúba*, de 8 tubos. De acuerdo a West y Welch (1973), también se tocan en conjuntos de "guías" y "seguidoras":

"El instrumento musical principal en cada danza es la flauta de carrizo. En un conjunto de flautas hay una flauta guía, que es más larga que las otras, y de cuatro a ocho flautas respondientes; éstas están hechas de ocho pedazos de carrizo huecos y de diferentes longitudes, amarrados con cuerdas de fibra de palma".



Mapa C

Distribución actual aproximada de las flautas de Pan en Colombia.



**Imágenes 32 y 33**

Flautas de Pan Tukano y sus intérpretes.

Continuando en el departamento del Vaupés, los Hupdë o Jupda interpretan las *heheh* de caña (Erickson y Erickson, 1993). Y las *weworo* (Jones y Jones, 2009) o *carizu* aparecen en manos de los Barasana o Paneroa y de los Taiwano o Eduria (Moser y Tayler, 1961; De la Cruz *et al.*, 1990). El término *weworo*, con el que se conoce a la caña (como material), suele





Imagen 34

Flauta de Pan de los Tukano.

pluralizarse en *wewo* para designar al instrumento. La danza es una faceta importante de la vida de los Barasana (Smith y Smith, 1973); los instrumentistas, todos hombres, se sientan juntos en una banca y tocan (por ejemplo las flautas *wewo*) mientras el resto de la comunidad canta y baila.

Por su parte, los Amorúa (pueblo estrechamente relacionado con el Guahibo) de los departamentos de Vichada y Casanare ejecutan las *calabapio morere* de 7-8 tubos (OEI, 2008). Lamentablemente, aún existen pocos datos publicados sobre la cultura Amorúa.

Las flautas *jetukachapa* de 12 tubos aparecen en manos de los Coreguaje o Koreguaje del departamento de Caquetá (Callone, 1977-1978; Cook y Gralow, 2001; Smithsonian NMNH, s.f.). El nombre (que Ovalles y Suárez (1982) citan como *hectukachapa*) podría traducirse como "estante o puente de cañas". Bermúdez (1985) las señala como *rondador* e indica que suelen tener más de 20 tubos.

En la zona del "Medio Amazonas" colombiano (departamento de Amazonas) se encuentran el *figo* (Valencia Chacón, 2007; Chávez *et al.*,

2008) y el *reribakue*, *reribacuí* o *reribakui* (Miñana, 2009) de los Witoto, Murui o Muinane (Bermúdez, 1985; Sadie y Tyrrell, 2001). El *reribakui* incluye generalmente 3 tubos de carrizo unidos por fibra de palmera *chambira* y cera de abeja, y forrados de *llanchama* (tela de corteza) pintada con *achiote* y *huito*. Es habitual escucharlo en tres de los cuatro bailes tradicionales Witoto: el de *yadico*, el de *zuke* y el de *menisaï* (Calle y Crooke, 1969; Villa Posse, 1993). La flauta está asociada a los mitos del creador, Buinaima, cuya mujer fue devorada por una pareja de tigres que tenían la apariencia de un abuelo y una abuela tocando *reribakui* (Gasché, 2007). Suelen interpretarse a dúos (*reribakui irua*), con una flauta de la derecha o *nabebakui* y una de la izquierda o *harifebakui*; sus sonidos se alternan y acompañan el canto, emitiendo una nota por cada sílaba pronunciada (Gasché, 1976). En otras fuentes (Burtch, 1983) aparece como *reribacuí*, *fillabacuí* o *gillabacuí*, y el *figo* o *rerigo* es mencionado como uno de los tubos de la flauta de Pan o como una "flauta pequeña, del tamaño de un dedo y hecha de carrizo".

En el departamento de Amazonas también se hallan los *chiruros* del "Baile del muñeco", vigentes entre los pueblos del área Mirití-Apaporis, incluyendo a los Makuna y los Yukuna (Fiori y Monsalve, 1995). Smothermon y Smothermon (1993) señalan que en lengua makuna, la designación correcta del instrumento es *seru* o *seruro*. Entre los yukuna se llaman *kewirí* (Schauer *et al.*, 2005), siendo "chiruro" una denominación regional criolla.

Cerrando el apartado "amazónico" estarían las *ari'yarihua* de 2 tubos y el *capador* de 20 tubos (Bermúdez, 1985) de los Siona de las riberas del río Putumayo, en el departamento homónimo (Mullo Sandoval, 2007), directamente relacionadas con las flautas del mismo nombre de los Secoya de Perú (*vid. infra*).

La tradición "pacífica" incluye a los Waunana, Wounmeu o Wounaan del departamento del Chocó y de la vecina Panamá, que tienen flautas de Pan de dos tamaños distintos (Velásquez, 1961; Pardo, 1987). Según Cifuentes Ramírez (2002), se denominan *tokeemie* (flauta menor, de 3 tubos) y *siru waibiará* (flauta mayor, de 2 tubos), aunque otros autores (p.e. Peña Conquista, 2011) citan tres tamaños: de mayor a menor, *h'rrdagsië*, *chi*

padap y *tokeemie*. Se utilizan para acompañar las rogativas ("rogatismos") junto al enorme instrumento de percusión *k'ugwiu*.

En la misma área se encuentran los Epera, Épera o Epena, ubicados también en un pequeño reducto al norte de la provincia de Esmeraldas (Ecuador), y que interpretan las flautas *siru* (3-4 tubos), *jõpe k'i* (2 tubos) y *usa* (un tubo) (Harms, 1993). En Binder, Harms y Ismare (1995) se las cita como *jõp'e siru õpee*, y se las denomina "juego de flautas menores".

La tradición "atlántica" se enmarca en la Sierra Nevada de Santa Marta (departamentos de Magdalena, La Guajira y el Cesar). Dentro de ella, los Ika usan las *púnkiri* (Miñana, 2009) mientras que los Kogi emplean las *punshaka* o *púnkuiri*. Todas esas flautas tienen 5-10 tubos (Bermúdez,

Imagen 35

Capador de los Siona, conservado en el Instituto Colombiano de Antropología e Historia .



1985) e interpretan melodías que, tradicionalmente, constituyen el repertorio de las célebres "gaitas" o flautas *kuisi* (Bermúdez, 2006).

Si bien no corresponde estrictamente a las "tierras bajas" sudamericanas, se incluirá aquí la sección "andina" de Colombia por sus peculiares características, diferentes del resto del mundo andino, fuertemente influido por la cultura del antiguo *Tawantinsuyu*. Los Kamsá o Kamënsá del noroeste del departamento de Putumayo y el este del de Nariño tocan las *ngoánasá* (Miñana, 2009; Universidad de Ibaqué, 2012), generalmente referidas como *capadores* (nombre criollo de una variante de *ron-dador*), con más de 20 tubos (Bermúdez, 1985). Por su parte, los Inga o Ingano de los departamentos de Putumayo, Nariño, Caquetá y Cauca utilizan la *antara* y la *yupana* (Chávez *et al.*, 2008), nombres quechua de flautas de Pan de hileras simple. El *capador* o *kapododo* y el *pímpano* son empleados por los Emberá-Chamí de la cordillera de los departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío y Valle del Cauca (Miñana, 2009). Por su parte, los Nasa o Paez del departamento de Cauca ejecutan las flautas *sende cuvy* (Gerdel y Slocum, 1983; Sadie y Tyrrell, 2001).



El enorme territorio brasileño alberga la mayor diversidad de pueblos indígenas de América Latina y, en consecuencia, cobija un gran número de instrumentos musicales distintos. Las flautas de Pan forman parte del patrimonio cultural tangible de muchas sociedades originarias de Brasil, si bien son menos conocidas que otros aerófonos más espectaculares, como las famosas "flautas sagradas" (p.e. las *yurupari*).

Buena parte de los pueblos originarios amazónicos que aparecen en este texto bajo los epígrafes de otros países sudamericanos también están presentes en Brasil.

Existe un determinado número de culturas de las que se sabe que construyen e interpretan flautas de Pan, pero de las cuales no hay demasiada información disponible. Entre ellas se encuentran los Akuntsu, un pueblo casi extinto (PIB, s.f.) y los Surí (flautas con 4 tubos de caña *tacuara*; Museu do Índio, 2012), ambos en el estado de Rondonia; los Kabã, Kakin y Mã (genéricamente conocidos como "Cintas-Largas") del este

Ilustración G

Niños Tuyuca tocando flautas de Pan.

FOIRN (www.foirn.org.br/).

**Imagen 36**

Flauta de Pan, en *Viagem Filosófica à Amazonia* (1783-1792) de A. Rodrigues Ferreira.

del estado de Rondonia y el noroeste del de Mato Grosso (PIB, s.f.); los Macu o Maku del estado de Roraima (PIB, s.f.); los Sateré-Mawé (Iandé, s.f.), los Asuriní (flautas con 6 tubos de caña *tacuara*; Museu do Índio,

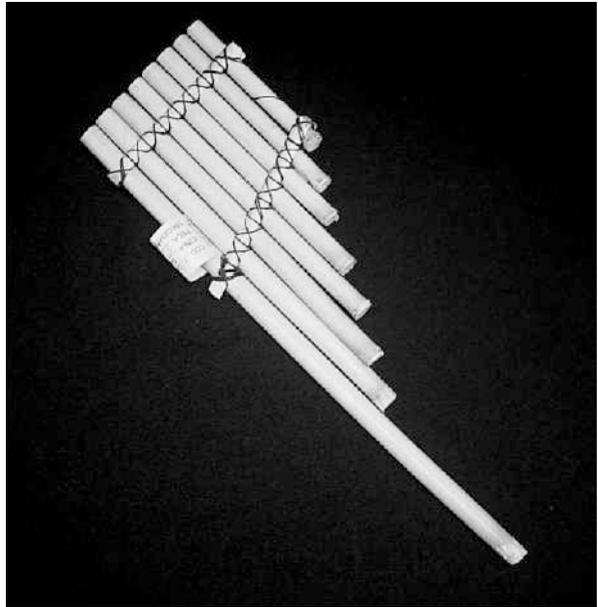


Imagen 37

Flauta de Pan de los Sateré-Mawé.

Imagen 38

Flauta de Pan de los Asurini, conservada en el Museu do Índio (Brasil).





Imágenes 39 y 40

Flautas de Pan de los Canela, conservadas en el Museu do Índio (Brasil).





Imágenes 41 y 42

Flautas de Pan de los Paresi, de dos y varios tubos.





Imágenes 43 y 44

Flautas de Pan de los Paresi y los Umutina, conservadas en el Museu do Índio (Brasil).





Imágenes 45 y 46

Flautas de Pan de los Parkatêjê y los Xerente, conservadas en el Museu do Índio (Brasil).





Imagen 47

Flauta de Pan de los Xerente, conservada en el Museu do Índio (Brasil).

2012) y los Parkatêjê o Gavião (flautas con 5 tubos; Museu do Índio, 2012) del estado de Pará; los Canela del estado de Maranhão (flautas con 8 tubos de caña *tacuara*; Museu do Índio, 2012); los Mehinako o Mehináku de la margen izquierda del río Curisevo (PIB, s.f.), los Paresí o Pareci (flautas con 2-5 tubos; Avery, 1973, *cit.* en Menezes Bastos, 2009) y los Umutina (flautas con 2 tubos; Museu do Índio, 2012) del estado de Mato Grosso; los Xerente del estado de Tocantins (Museu do Índio, 2012); y los Waiwai de los estados de Roraima, Amazonas y Pará, y de áreas fronterizas de Guyana (PIB, s.f.).

Los Xetá, hoy en día prácticamente desaparecidos, habitaban la Serra dos Dourados del estado de Paraná (Rodrigues, 1978; Museu Paranaense, 2008) y solían utilizar las flautas *tagwa* de 3 tubos, cuyo nombre estaría relacionado con el guaraní *ta'kwa*, "tacuara", caña de la cual estaban hechos los aerófonos.



Imágenes 48 y 49
Flautas de Pan de los Waiwai.



Piedade (1997) cita las *wêo* en manos de los Ye'pâ-masa del estado de Amazonas, aunque no proporciona más detalles sobre las mismas.



Imagen 50

Flauta de Pan de los Guanano, conservada en el Museu do Índio (Brasil).

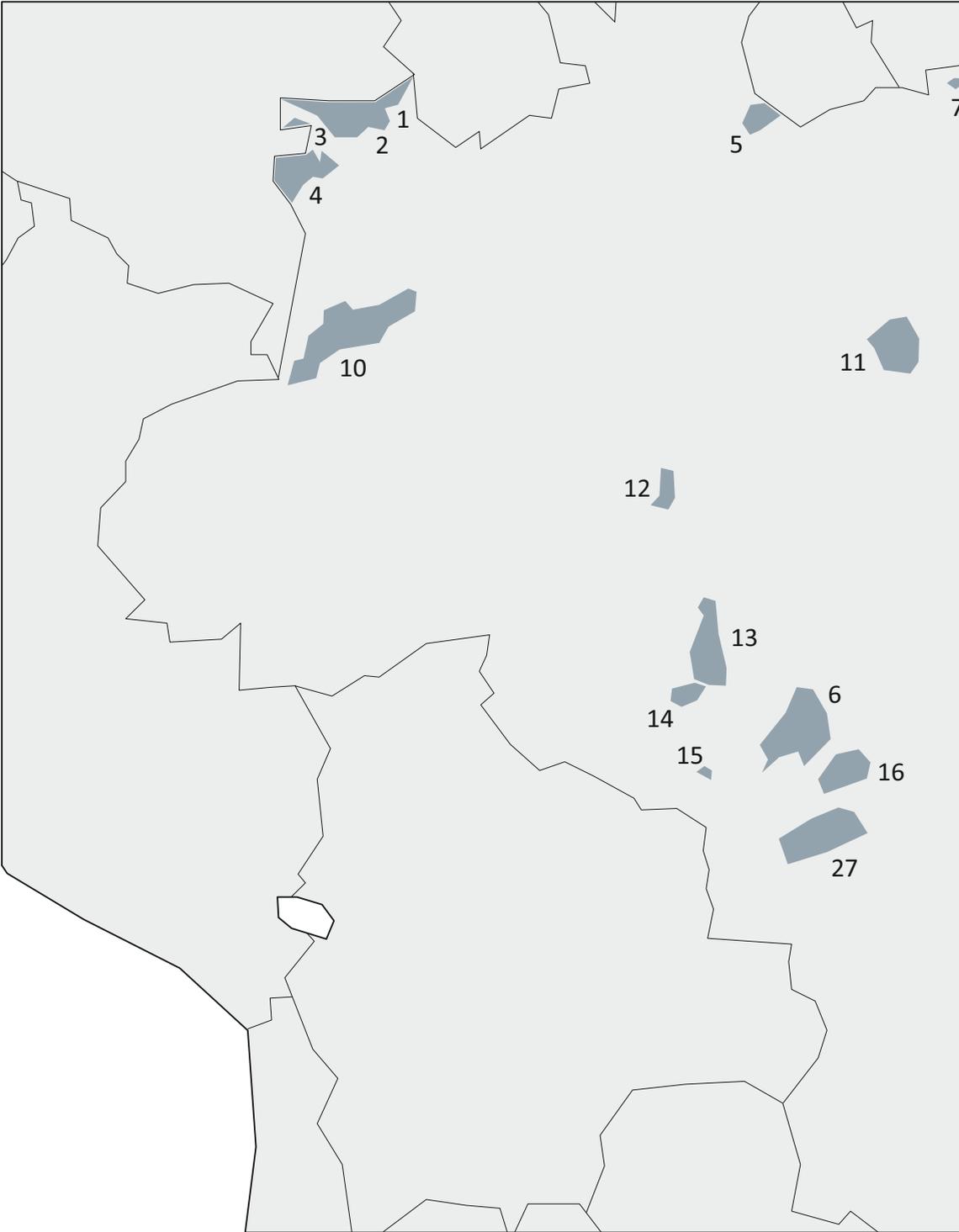
Los Wanano, Guanano o Kotiriâ del estado de Amazonas y zonas aledañas del departamento del Vaupés (Colombia) emplean las flautas *carisu* (Waltz y Waltz, 1973; Waltz, 2007). El término es una adaptación del vocablo "carrizo", y se pluraliza como *carisupoca* o *carisu peri*. Los Waltz (1973) señalan:

"Los instrumentos más comunes que hacen y tocan los Guanano son las flautas de carrizo: la flauta guía o mayor en un baile es más larga que las otras y se entona de modo diferente, la flauta se hace de un tipo de carrizo que no se encuentra en territorio Guanano. Los pedazos de carrizo se amarran con cuerda fina de cumare; ésta se hace de la fibra de hoja de palma de cumare (*Astrocaryum vulgare* Mart.)".

**Imagen 51**

Flauta de Pan de los Guanano. Imagen tomada de Walz (2007).

Al hablar de la pareja de trompetas *tjuriaboca* de los Guanano, los Waltz indican que "se parecen a las flautas de carrizo en que la melodía alterna entre las dos". Se sugiere, pues, que las *carisu* se interpretarían siguiendo una técnica de *hocket* similar a las de las flautas de Pan altiplánicas, y que en el área amazónica es muy tradicional entre flautas, clarinetes y trompetas naturales.



Mapa D

Distribución actual aproximada de las flautas de Pan en Brasil.



En el mismo estado de Amazonas aparecen los *capadores* de 2-6 tubos ejecutados por los Mura o Bohura y los Pirahã o Hi'aiti'ihí' del río Maici (Rodrigues, 1977). También se interpreta la *yrreru'i* de 3 tubos. Elaborada con juncos *gwakagwa'yv* por los Parintintín, Cabahyba o Kagwahiv entre los ríos Madeira y Marmelos (Betts, 1981), su nombre deriva del vocablo *yrreru*, "fiesta".



Imagen 52

Flauta de Pan de los Irantxe, conservada en el Museu do Índio (Brasil).

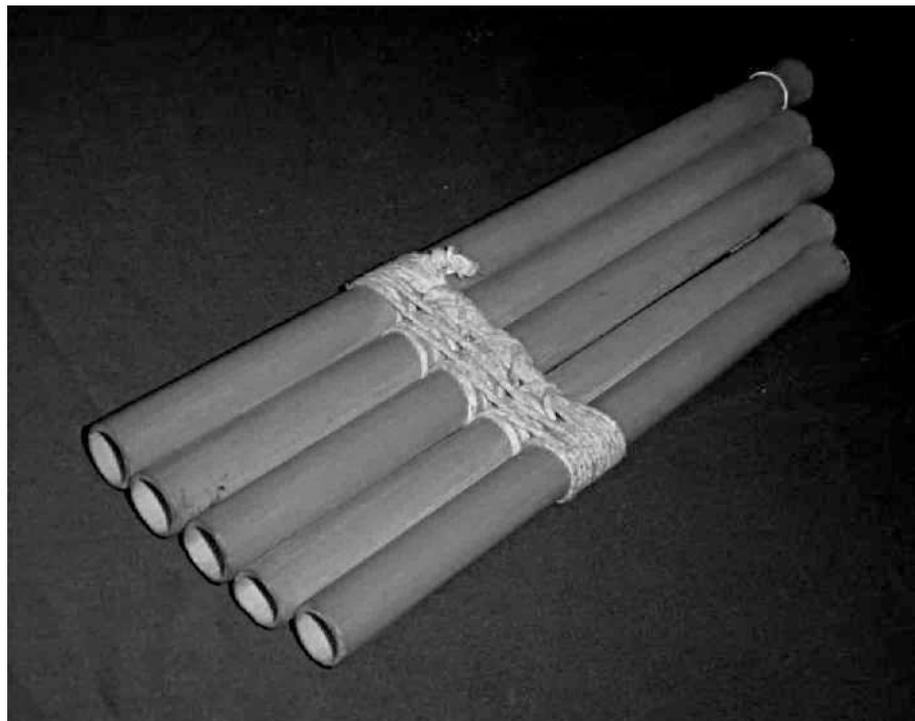
Las flautas *katetiri* (también llamadas *jacuri* o *jakuy*) son utilizadas por los Manoki o Irantxe y por el subgrupo Myky o Menku de la cuenca del alto río Juruena, en el estado de Mato Grosso (Milanez, 2007; Iandé, s.f.). Estos instrumentos constan de 5-6 tubos de caña *tacuara* atados con hilo de algodón o *embira* y decorados con *urucú*. Solían escucharse en el marco de los rituales *jacuri* (festivales de la flauta *jacuri* o *jakuy*), ceremonias en las cuales abundaban la comida, la bebida y la danza, y que tenían lugar en las temporadas de lluvia o durante los encuentros entre aldeas. En la actualidad se emplean tras los torneos de juego de "pelota de

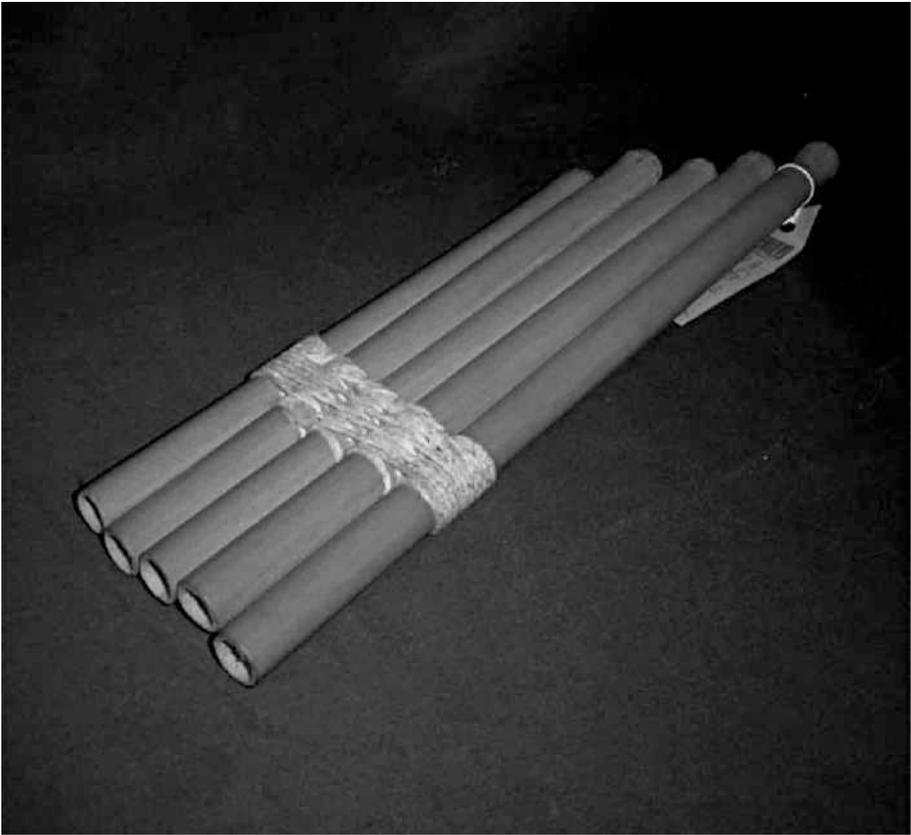


Imágenes 53 y 54

Flautas de Pan de los Manoki y sus intérpretes.





**Imágenes 55 a 57**

Flautas de Pan de los Manoki y sus intérpretes.

cabeza" entre distintas comunidades: los participantes danzan al son de las tobilleras femeninas (hechas de cáscaras de nuez *souari* o *pequi*) y las flautas de Pan que soplan los hombres, armados de arcos y flechas.

Las flautas *tsidupu* o *tidupu*, fabricadas a partir de 2 tubos de caña *tacua-ra*, pertenecen al patrimonio cultural de los Xavante, Akwen o A'uwe Uptabí del norte del estado de Mato Grosso (Museu do Índio, 2012). Forman parte del ritual *danhono* de iniciación (Delgado, 2008; Leal, 2012), y los directores del mismo, los *pahöri'wa*, las tocan de noche (Jardim Falleiros, 2011). Su construcción está a cargo de los auxiliares de la cere-



Imagen 58

Flauta de Pan de los Manoki.

monia, los *ritéi'wa*, quienes previamente habrán seleccionado cuidadosamente las cañas de acuerdo a su sonoridad. Una vez cortados, los tubos se adhieren con una resina vegetal y se adornan (Barbosa Spaolonse, 2006).

Los Waura, Waurá o Wauja del Alto Xingú, estado de Mato Grosso (Cruz Mello, 1999; 2005) elaboran las *iapojatekana* o *yapejatekana* de 4 tubos de bambú fino *watanato*. Se trata de un instrumento "descartable" que se usa para las músicas del *Ukalu*, el armadillo, y para la ceremonia de *hohoa* o *hohogá* (Piedade, 2004). De mayor a menor, los tubos se deno-



Imágenes 59 y 60

Flautas de Pan de los Xavante, conservadas en el Museu do Índio (Brasil).





Schiffman



Imágenes 61 y 62

Flautas de Pan de los Xavante.

minan *nejokana* ("padre"), *malastiakana* ("el del medio"), *kitimaiatiana* ("el que viene primero") e *ita itiana* ("hijito"); el hilo de algodón con el que se amarran los tubos recibe el nombre de *itsialapu kuwpai*. Un mismo flautista puede tocar los 4 tubos, o bien pueden ser repartidos en dos grupos (tubos A y C para un músico, tubos B y D para otro).

De acuerdo a Piedade, la ceremonia del *hohogá* (que se desarrolla dentro de la fiesta de la nuez *souari* o *pequi*) consiste en la visita, casa por casa, de un grupo de hombres que deambula pidiendo comida mientras, al mismo tiempo, toca duetos de flautas de Pan. La música que crean es un tejido sonoro muy denso; cada dueto emplea una técnica de diálogo alterno (*hocket*) y una misma afinación, pero los distintos duetos que conforman la comitiva (hasta diez) no tienen porqué estar afinados igual ni interpretar la misma melodía.



Imágenes 63 y 64

Flautas de Pan de los Salumã, conservadas en el Museu do Índio (Brasil).



**Imagen 65**

Flautas de Pan de los Salumã y sus intérpretes.

En sus ceremonias rituales, los Salumã o Enawenê-nawê del estado de Mato Grosso hacen sonar flautas de Pan de 5-7 tubos (Museu do Índio,



Imágenes 66 y 67

Flautas de Pan de los Kamayurá y los Arara, conservadas en el Museu do Índio (Brasil).



2012). Los Rikbaksá o Erigpaksá del mismo estado poseen las *seriksa-kehetsa* y *sijekpehetsa*, con 2-3 tubos unidos (Tremaine, 2007). Los Kamayurá del Alto Xingú (Mato Grosso) utilizan las *aviraré* o *awirwre* de 5 tubos (Dreyfus-Roche, 1972; Sadie y Tyrrell, 2001), mientras que sus vecinos Yawalapiti tocan las *wōpe* (Dreyfus-Roche, 1972).

Hechas de 3 tubos de caña *tacuara*, las flautas *erewepipo* son interpretadas por los Arara del estado de Pará (Ocora, 1995; Museu do Índio, 2012), en donde los Kuruáya también ejecutan flautas de Pan. En el esta-

Imagen 68

Flauta de Pan de los Kuruáya.



do de Maranhão aparecen las flautas de 3-6 tubos de los Pykobjê o Gavião (Museu do Índio, 2012), las cuales, curiosamente, no figuran en trabajos sobre la música indígena de esa región (p.e. Da Cunha Moura y Zannoni, 2010). En el estado de Rondonia, por su parte, se encuentran las *nhewy* o *sowy* de 8 tubos de los Karitiana (Landin, 2005; Museu do Índio, 2012). Las *erevu* de 4-5 tubos de los Wajãpi del estado de Amapá (Museu do Índio, 2012) suenan en la Fiesta de los peces, en la de los pájaros y en la del *urubu* (Programa Wajãpi, 2006). Finalmente, los Aparai o Apalai de los estados de Pará y Amapá (PIB, s.f.) interpretan la *purupoporueny* (flauta de Pan de 2-3 tubos acompañada por un caparazón de tortuga) y la *arekorueny* hecha de plumas.

En el área conocida como "Trapecio Amazónico", en donde confluyen las fronteras de Colombia, Perú y Brasil, los Tikuna, Ticuna o Magüta emplean las *cheku* o *checu* (Miñana, 2009). También llamadas *yupana* (usando el término quechua, popular para las flautas de una sola hilera del norte del Perú y sur del Ecuador), se ejecutan sobre todo en la fiesta del Carnaval (Camacho González, 1996; Ahué Coello *et al.*, 1997).

Two bamboo tubes, possibly for a flute or organ, with a string tied around them. The string is made of natural fibers and is knotted at the ends. The tubes are light brown and have a smooth, polished surface. They are displayed on a dark surface next to a turtle shell.

000000



La diversidad organológica que ofrece la Amazonía peruana es mucho mayor, cuantitativa y cualitativamente, que la que puede encontrarse en el área andina. Ya sea por influencia de las tierras altas o por desarrollo propio, las sociedades de la región oriental suelen incluir, dentro de su patrimonio cultural material, algún tipo de flauta de Pan. Buena parte se concentra en el departamento de Loreto, el más extenso del país y la mayor entidad subnacional de América Latina, toda ella en territorio amazónico.

En la región fronteriza entre Perú (departamento de Loreto) y Colombia (departamento de Amazonas), los Ocaina, Dyo'xaiya o Ivo'tsa de la orilla sur del río Putumayo interpretan las *oruubi* (según Leach, 2008), *orebi* u *oriibi* (según Sadie y Tyrrell, 2001; Valencia Chacón, 2007; Chávez *et al.*, 2008). Se trata de flautas compuestas por 3 tubos de caña sujetos entre sí mediante fibras de palma *chambira*.

Ilustración H

Teteco (flauta y caparazón de tortuga) de los Culina.

Colección privada.

Al norte del territorio Ocaina, los Bóoráa o Bora (que también ocupan algunas áreas del departamento colombiano de Amazonas) hacen sonar las *chiiyóro* o *chiyoró* [1] (Miñana, 2009), que otros autores recogen como *siroro* (Valencia Chacón, 2007; Chávez *et al.*, 2008). Se elaboran con 3 tubos de caña (Sadie y Tyrrell, 2001) embutidos en una estructura de madera de *balso* (*Ochroma pyramidale*) con una silueta similar a la de un pez alargado, y pintada con *huito* o *jagua* (*Genipa americana*). Son una de las flautas de Pan más originales, en forma y estructura, de toda América, y se las emplea en la llamada "Fiesta del pijuayo" (la palmera *chontaduro*, *Bactris gasipaes*), celebrada en febrero con la presencia de bailarines enmascarados.

Al oeste del territorio Ocaina, y aún dentro del departamento de Loreto, se sitúa el pueblo Maijuna (también conocido como "orejón"). Los Maijuna, habitantes de las riberas de los ríos Yanayacu, Sucusari y Algodón, ejecutan las flautas *hetupe* (Tessman, 1930; Preuss y Fischer, 1993; Sadie y Tyrrell, 2001), de 10 tubos unidos o 7-8 separados. Velie y Velie (2008) señalan que el término *jetubi ja* (de cuya pronunciación criolla derivaría *hetupe*) se usa para todo tipo de flautas, sobre todo aquellas del tipo "que-na", y no solo para flautas de Pan.

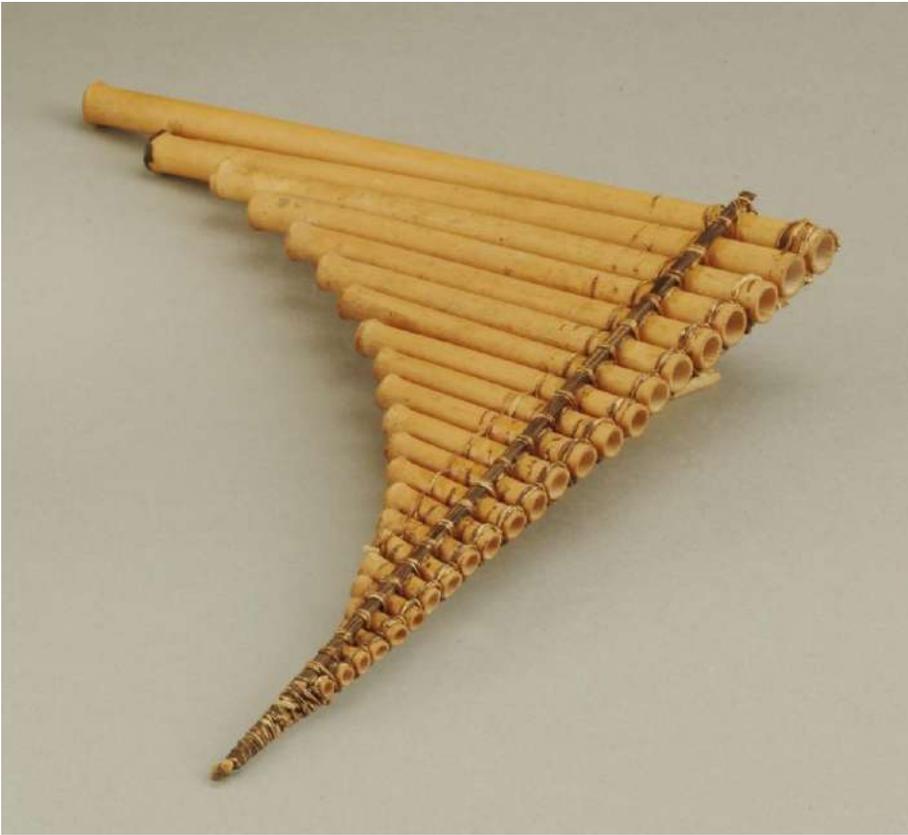
Toda el área que se despliega al sur de los territorios Ocaina y Maijuna (ubicado en la provincia de Maynas), en torno al río Amazonas, en la provincia de Mariscal R. Castilla (departamento de Loreto), corresponde a los Yagua o Ñihamwo. Entre sus instrumentos musicales se encuentran las *dudumuta*, *nduunduumutá* (según Sadie y Tyrrell, 2001; Chávez *et al.*, 2008) o *niratuchi* (según Valencia Chacón, 2007) de 22-32 tubos [2].

Es probable que otros pueblos vecinos de los anteriores, como los Nonuya o los Resígaro, también cuenten con flautas de Pan, aunque su presencia todavía no haya sido documentada. Sí lo está entre los Tikuna, Ticuna o Magüta, ubicados al este de los Yagua, siguiendo el curso del río Ama-

Imágenes 69 a 71

Flautas de Pan *chiyoró* de los Bora, conservadas en el Musée des Instruments de Musique (Bruselas, Bélgica).



**Imagen 72**

Flauta de Pan de los Yagua, conservada en el Museo de América (Madrid, España).

zonas, y cuyo núcleo principal se halla en territorio brasileño (*vid. supra*).

Al sureste del departamento de Loreto, en la provincia de Requena, los Capanahua o Nuquencaibo de los ríos Tapiche y Buncuya poseen una flauta de Pan a la que denominan *yopanan* (Loos y Loos, 2003), término derivado del quechua *yupana*.

Sadie y Tyrrell (2001) y Valencia Chacón (2007) mencionan el uso de las *urusa* por parte de los Omagua o Cambeba, una sociedad indígena en proceso de desaparición que puede localizarse, en pequeños grupos, en el

área de Iquitos (capital del departamento de Loreto). Desafortunadamente, apenas existe información sobre este pueblo, y es aún más escasa la referida a su música.

Más hacia el suroeste en el departamento de Loreto, y siguiendo el trazado de los ríos Marañón y Ucayali, los Cocama, Kokama o Kukama y los Cocamilla, Kokamilla o Kukamilla (a veces citados como "Ucayalis") ejecutarían las flautas *notiri* (Valencia Chacón, 2007). Sin embargo, no se conocen otras referencias a este instrumento. Las que sí aparecen reseñadas son unas flautas que se interpretan con una mano mientras se toca un tamboril *tuntukira* con la otra durante el desfile de los *mashakaras*, bailarines que llevan máscaras de animales y personifican a los guardianes del bosque (Maisangara, 2013).

Al noreste, los Urarina o Shimaku soplan las *chofana* (Valencia Chacón, 2007; Chávez *et al.*, 2008), mientras que al oeste suenan las flautas de Pan de los Chayahuita (Chávez *et al.*, 2008). Éstas se denominan *sëno* (flauta mayor) y *toshi* (flauta menor); existiría una tercera, la *pirinan*, aunque Hart (1988) explica que se trata de una "flauta común" e incluye como "de Pan" solo a las dos primeras.

Entre los Kokama y los Chayahuita se localizan las comunidades Jebero o Shiwilu, un pueblo que emplea la flauta *silu* o *silutu* (Valenzuela, 2012a) [3].

Hay una serie de flautas de Pan recogidas por Valencia Chacón (2007) como pertenecientes a pueblos originarios del departamento de Loreto que, lamentablemente, no se han hallado en ninguna otra fuente documental. El autor señala que los Candoshi y los Shapra (ubicados entre los ríos Santiago y Pastaza, al noroeste del territorio Kokama) interpretan las *shigonasi*. Probablemente Valencia Chacón se confundiera con el término *shóganáazi* ("pucuna", pero en el sentido de "cerbatana" y no en el del quechua/andino *phukuna*, "flauta de Pan"). La palabra candoshi-shapra para flauta es *tiroochzi* (Tuggy, 2008); no se han encontrado traducciones para "flauta de Pan", ni reseñas que indiquen su uso entre los Candoshi.

Algo similar ocurre con las *tselo* de los Chamicuro del río Marañón, vecinos de los Kokama: no aparecen en ningún otro documento, y Valencia



Imagen 73

Flauta de Pan de los Shiwilu. Foto tomada de Valenzuela (2012).

Chacón no especifica de donde extrae su información. La única flauta generalmente citada para este pueblo es la *ajtakli* (Orbe, Parker y Patow, 1987).

Y otro tanto sucede con las *noxari* de los Iquito, al norte de los Kokama; se trata de un dato que no ha podido corroborarse con ningún otro documento.

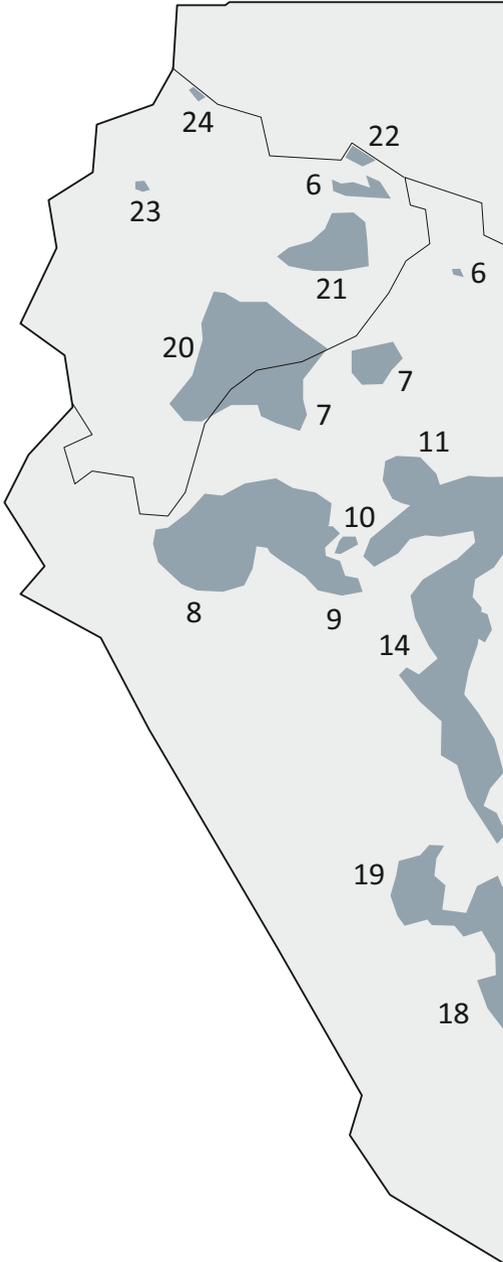
Los Amuesha, Yánesha o Yaneshá' de los departamentos de Huánuco, Pasco y Junín (ubicados en el centro geográfico de Perú) poseen un interesante conjunto de flautas de Pan llamadas *requërcanets* o *reccarcanets* (Santos Granero, 2009). El conjunto incluye dos pares cortos que funcionan como "guías" (la líder o *arequercañ* y la ayudante o *panmapuer*, literalmente "ayudante del *curaca*") y las largas, que funcionan como "acompañantes" (*actañ*, literalmente "perseguidor, acosador") y que deben ser al menos tres. Las "guías" (líder y ayudante) interpretan la melodía principal, mientras que las acompañantes marcan el ritmo enfatizando la cuarta o quinta nota de la melodía que ejecuta la *panmapuer*. De acuerdo a Duff-Tripp (1998), se elaboran con cañas *requërcantsoch*.

La música Yánesha va siempre asociada a la religión (dedicada como ofrenda a las deidades, p.e. el Sol) o a los rituales chamanísticos. Las flautas de Pan se enmarcan dentro del género de música denominado *coshamñats*, que incluye, además de la *requerqueñets* (música de flautas de Pan, siempre interpretada por varones), la *sherareñets* (música vocal femenina), la *conareñets* (música masculina de tambor) y la *etseñets* (música vocal masculina). Formaban parte de grandes celebraciones multifamiliares (que reunían a varias comunidades) o de los rituales organizados por los *cornesha'* (líderes espirituales) en los centros ceremoniales *puerahua*. Ahora solo se escuchan en las reuniones federativas Yánesha, los campeonatos deportivos o los encuentros entre líderes (Santos Granero, 2008).

Las flautas de Pan están asociadas a *Yompor Run*, el Sol, y a todas sus danzas. Antes de tocarlas se las suele limpiar y mojar por dentro con cerveza de mandioca, una costumbre que busca "despertar" lo divino que hay en los instrumentos, amén de mejorar su sonido.

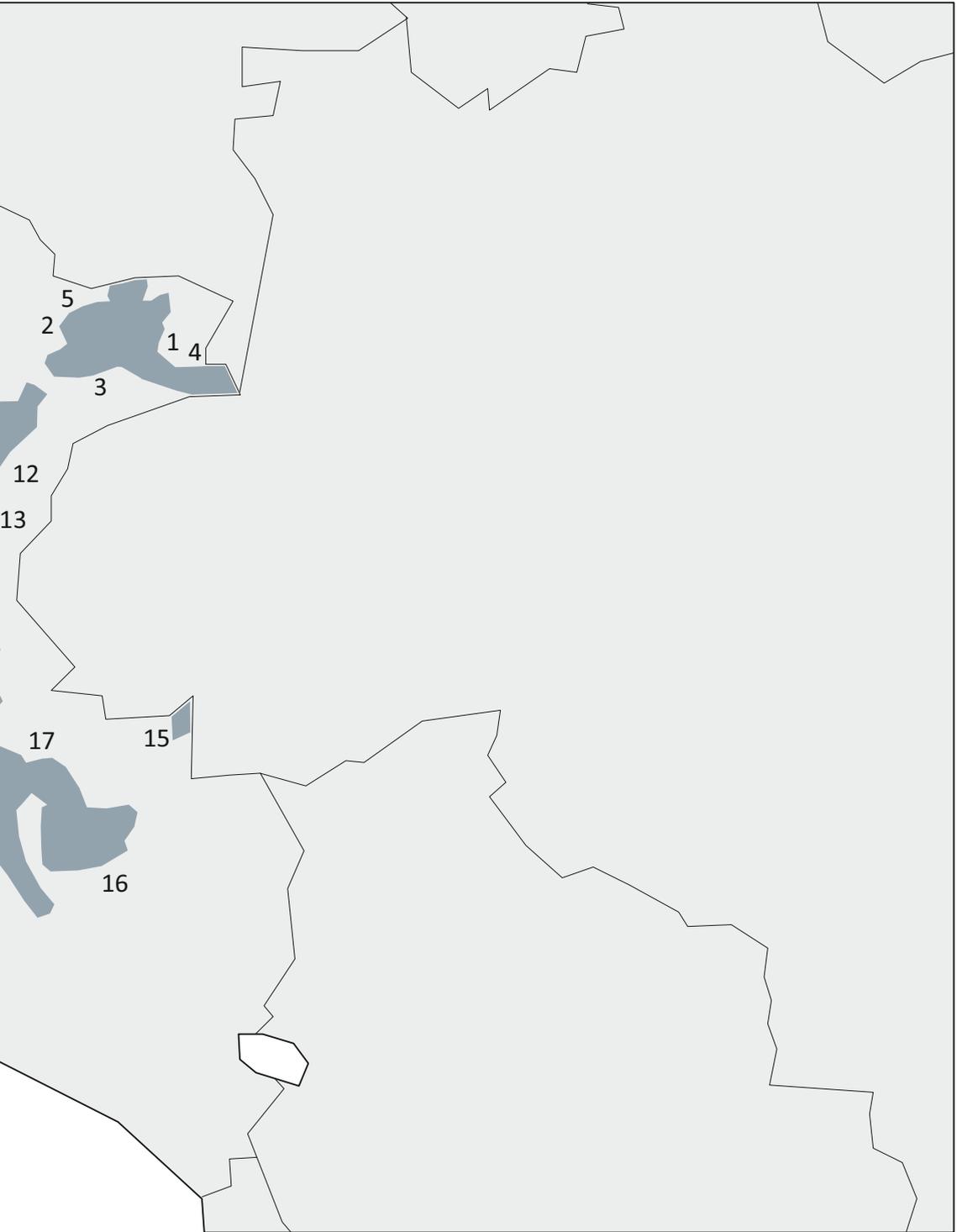
Al este y al sur del territorio de los Yánesha, ocupando una amplia área de los departamentos de Ucayali, Pasco y Junín, se encuentran los Asháninka, quienes todavía siguen apareciendo en cierta literatura bajo el término peyorativo "Campa".

Los Asháninka construyen las *sonkari*, flautas de Pan de 5 tubos (Chávez *et al.*, 2008) de bambú *shawope* procedente del Alto Juruá. Valencia Cha-



- | | | |
|----------------|-----------------|----------------|
| 1 - Ocaina | 10 - Jebero | 17 - Piro |
| 2 - Maijuna | 11 - Urarina | 18 - Asháninka |
| 3 - Yagua | 12 - Cocama | 19 - Yánesha |
| 4 - Tikuna | 12 - Cocamilla | 20 - Shuar |
| 5 - Bora | 13 - Capanahua | 21 - Waorani |
| 6 - Secoya | 14 - Shipibo | 22 - Siona |
| 7 - Achuar | 14 - Conibo | 23 - Awá |
| 8 - Aguaruna | 15 - Culina | 24 - Tsáchila |
| 9 - Chayahuita | 16 - Matsigenka | |

Mapa E
Distribución actual aproximada de las flautas de Pan en Perú y Ecuador.







Imágenes 74 a 76
Flautas de Pan de los Amuesha.





Imágenes 77 a 79

Flautas de Pan de los Amuesha.





cón (2007) se refiere a este aerófono como "el teteco culina de los campos". En realidad, el *teteco* es un instrumento del pueblo Culina (*vid. infra*). Lee Kindberg (2008) indica que el término asháninka correcto para referirse a estas flautas es *sonkárentsi*, mientras que el subgrupo Ashéninka (también conocidos como "Campas" del Gran Pajonal) las denomina *sonkari* o *jonkari* (*cf.* Payne, 2008).

Se dice que *Aviverí*, el héroe cultural de los Asháninka, al crear la música de *sonkari* para cada estación y cada momento del día, creó las propias estaciones, el día y la noche (Weiss, 1975). En las manos de los hombres más viejos, estas flautas producen la música *isonkati* (W. Kindberg, 2008), que no se canta y que expresa la alegría de tener la cosecha de yuca. Debido a su fuerte simbolismo también se las utiliza para homenajear a *Pawa*, el Sol y el Creador del universo (p.e. en los festejos *piyarentsi*), y no solo para acompañar danzas, como ocurre con otras flautas (PIB, s.f.).



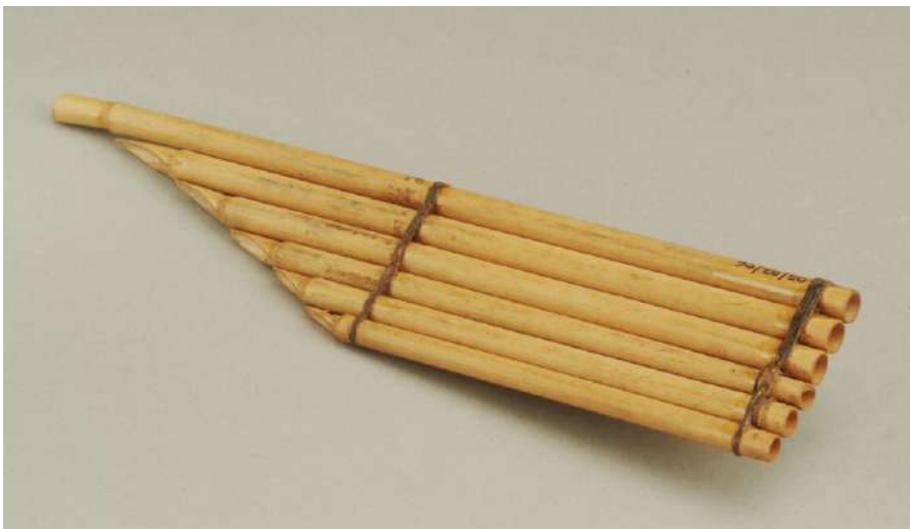
Imagen 80

Flauta de Pan de los Asháninka, conservada en el British Museum (Londres, Reino Unido).

Vecinos de los Asháninka y habitantes del departamento de Junín, los Nomatsiguenga o Matsigenka poseen un aerófono bastante similar, en nombre y estructura, al anterior: la *sonkárintsi* o *isónkare* [4] de 5 tubos (Sadie y Tyrrell, 2001; Chávez *et al.*, 2008).

Imagen 81

Flauta de Pan de los Asháninka, conservada en el Museo de América (Madrid, España).



Los Culina o Madija del alto Purús y Santa Rosa, en el departamento de Ucayali, interpretan una flauta de Pan de 2 tubos de caña *api* (SIL, 1999). Siguiendo un sistema que también emplean los Wayana y los Wayampi de Surinam y la Guayana francesa (*vid. supra*), la flauta se acompaña con el sonido provocado al golpear un caparazón de tortuga *motelo* enresinada (resina de árbol *cacaraba*), denominada *teteco*.

Los Shipibo-Conibo viven en un extenso territorio a lo largo del río Ucayali y algunos de sus principales afluentes, en los departamentos de Loreto, Huánuco, Pasco y Ucayali. Ejecutan la flauta de Pan *yupana*, así como la *páca áti* de un solo tubo. De acuerdo a Boonstra, Eakin y Lauriault (1980), la *páca áti* (que puede traducirse como "caña que se hace sonar") es una sección de caña *páca* de 6 cms. de diámetro y entre 50 cms. y un metro de largo. Su nombre suele abreviarse como *paca* o *paka*. Según los citados autores:

"como la *paca* produce solamente un tono, varios músicos tocan juntos; cada uno toca una *paca* de longitud diferente, y así se producen los diferentes tonos".

Este tipo de *stopped-pipe ensemble* se usa en contextos ceremoniales, p.e. durante la Fiesta del corte de cabello de las muchachas, durante la cual tiene lugar la danza más importante de los Shipibo-Conibo, la *mas-háica*.

Los mismos autores se refieren a la *yupana*, que aparece también citada como *yopána* (Loriot, Lauriault y Day, 1993):

"la 'yupana' o antara consta de 8 a 12 tubos de sinco, 'carrizo' (un bambú), cuyo largo varía entre 8 y 20 cms. Se mantienen juntos atando los tubos a dos palitos transversales".

Algunas fuentes (Sadie y Tyrrell, 2001; Chávez *et al.*, 2008) señalan que la flauta de Pan Shipibo-Conibo se denomina *pará-rehue*, y mantienen el término *paka* para designar el silbato de un solo tubo. La expresión *pará-*

rehue no figura en los diccionarios más habituales de la lengua shipibo-conibo, donde sí aparece *réhue* o *rehue* con el siguiente significado: "especie de flauta pequeña y más delgada que la quena y con menos agujeros". Bertrand-Ricoveri (2010) explica:

"La flauta *rewe* más utilizada consiste en un tubo de caña de cuarenta a cuarenta y cinco centímetros de largo, por dos centímetros de diámetro. Lleva cuatro a seis agujeros en la parte superior, y uno solo en la parte posterior. (...)

El *paka-ati*, de un diámetro más ancho, sólo lleva un agujero en su parte exterior. Su longitud varía de cincuenta centímetros a un metro. Para obtener una armonía es necesario varios músicos, tocando cada uno de ellos un instrumento de tamaño diferente".

La *totama* es la flauta de Pan de los Piro o Yine de la cabecera del río Urubamba, en los departamentos de Madre de Dios y Ucayali (Chávez *et al.*, 2008; Museu do Índio, 2012). Valencia Chacón (2007) cita el *kowi*, que ninguna otra fuente recoge con el significado de "flauta de Pan", sino con el de "bocina" (Nies, 1986).

Los Aguaruna o Awajún, habitantes de la parte norte de los departamentos de Amazonas, San Martín y Cajamarca, y la parte noreste del departamento de Loreto, fabrican las *pekámanch* (*puicamanch*, según Valencia Chacón, 2007) de 9 tubos. Deicat (1996) indica que *pekámanch* es el "nombre que algunos dan a la antara", aunque el término también designa una flauta de hueso. Según SIL (1993), los materiales para confeccionarla son las cañas *náγκuship*, *chigkán*, *kajís* o *kúgki*. El proceso implica cortar la caña y dejarla secar, para luego cortar 3 tubos de 8 cms., 3 de 10 cms. y 3 de 12 cms. Los canutos se amarran sobre dos varitas de palmera *pona* con fibra de palmera *chambira* muy fina.

Es empleada únicamente por adultos, sobre todo para la interpretación de los *nampeg* o cantos sociales (Riol, 2009). Los *nampeg* suenan cuando se descansa tras el trabajo, mientras se bebe *masato*, o reposando en el *ayám-*



Imágenes 82 y 83

Flautas de Pan de los Piro, conservadas en el Museu do Índio (Brasil).





tai (choza de meditación) tras tomar *ayahuasca* o tabaco para recibir visiones de *Ajútap*, "espíritu poderoso y eterno de los seres que han vivido desde los tiempos inmortales".

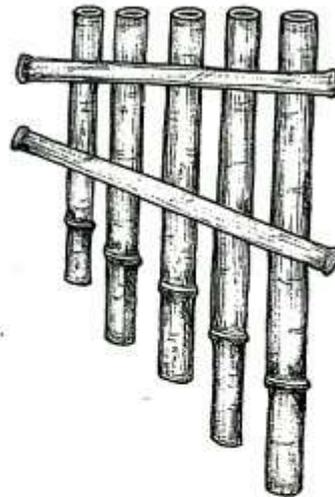
Estrechamente relacionados con los Awajún, los Shuar, Shiwiar y Achuar del norte de los departamentos Cajamarca y Amazonas, así como de áreas del norte de Ecuador (*vid. infra*) emplean las *kántash*, *kantash* (Bianchi *et al.*, 1982; Mullo Sandoval, 2007; Valencia Chacón, 2007; Franco, s.f.[a]) o *kamantash* (Idrovo, 1987) de 4-9 tubos. Su uso está prohibido a

los niños; las tocan los ancianos para acompañar algunos de los cantos sagrados *anent*. Curiosamente, ninguno de los términos que se utilizan para designar estas flautas aparecen en los diccionarios más comunes de lengua achuar-shuar (p.e. Fast, Fast y Fast, 1996; Mejiant, 2006): *kantash* figura como el nombre de un pez cíclido.

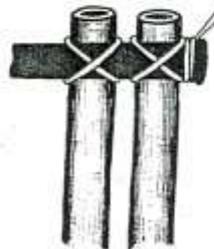
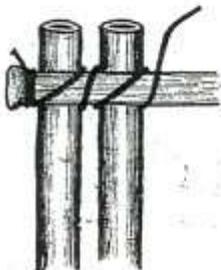
En el extremo norte del departamento de Loreto y en áreas fronterizas de Ecuador (*vid. infra*) solían sonar las *ari'yarihua* o *ari yarihua* de los Secoya, Aido Pai o Piojé (Franco, s.f.[b]), que se cuentan también entre los Siona de Colombia (*vid. supra*). Las *ari'yarihua* poseían 2 tubos, hechos

Imágenes 84 y 85

Flautas de Pan de los Shuar. Imágenes tomadas de Bianchi (1982).



El *kantash* probablemente es copiado del rondador. Se compone de tres o cinco carrizos verticales amarrados con unas tiras. Los carrizos por un lado tienen el nudo. Se los escoge de distintas medidas, para obtener distintos sonidos.



Para amarrar los carrizos se preparan 4 tiritas del mismo material y a ellas se amarran los carrizos.

de caña *guadúa*, finos, de 20 y 25 cms. de longitud. Una vez limpios, se tapaban sus extremos inferiores con cera de abeja y se unían con fibras de palmera *chambira*. Se dice que *Ñañë* (el héroe cultural de los Secoya, que se transformó en la luna) tocaba esta flauta y enseñó su uso a los primeros hombres. Normalmente era ejecutada por el chamán y por algunos hombres en distintas celebraciones (bodas, inauguración de *malocas*, etc.). En la actualidad ha caído en desuso. Valencia Chacón (2007) menciona las *hetu*, aunque el dato no se encuentra en ninguna otra fuente, y el autor no aporta su origen.

Notas

[1] Algunas fuentes las citan como *kuhríba*, aunque tal término no viene recogido en los diccionarios de la lengua bora; probablemente se trata de una deformación del vocablo *kíiyeba*, "viento". La grafía correcta del nombre sería *chiíyóro*, que expresa además el carrizo que se usa, extraído de la planta *chiíyórohiiba* (Thiesen y Thiesen, 1998).

[2] Powlison (1995) señala que las flautas de Pan se denominan *dudumuta*, *rudumuta* o *dyuuduumutá*; los *ñiratúúchiíy* son "pitos o silbatos de la danza del zapateo". Chaumeil (2001) recalca que el término para "flauta de Pan" es *dudumata*, un derivado de *dudu*, "flauta".

[3] Valencia Chacón (2007) las cita como *filo*, aunque ningún diccionario Shiwilu moderno indica la letra "f" ni la palabra "fílo" (p.e. Butler, 2008; Valenzuela, 2012b).

[4] También *sirumee-songari*, *sonkari*, *sonkarinci* o *songárinchi*. El término se emplea igualmente para la caña fina empleada en su construcción y, en la actualidad, para tocadiscos, radios o cualquier cosa que produzca música (Snell, 2011). *Sonkataantsi* o *isonkatake* es el verbo empleado para "tocar flautas de Pan".



Algunas de las flautas de Pan de las tierras bajas ecuatorianas se han visto fuertemente influidas por los *rondadores*, *rondadoras* y *yupanas* de las tierras altas; p.e. el *rondador* de 8 tubos de los Awá o Kwaiker de la provincia de Esmeraldas (Cerón Solarte, 2000; Mullo Sandoval, 2007). Otras han desaparecido o apenas se escuchan hoy en día. Es el caso de las *chitsó* de plumas y huesos de pavo de monte de los Tsáchila o "colorados" de la provincia de Santo Domingo de los Tsáchilas (Moore, 1979; Mullo Sandoval, 2007), prácticamente extintas, o el de las flautas de tubos separados (*stopped-pipes ensembles*) *uñakare* de los Waorani de las provincias de Napo, Orellana y Pastaza (Rival, 1996; Mullo Sandoval, 2007), que casi no se ven.

Hay algunos ejemplos de este aerófono que se comparten con los pueblos de los departamentos colombianos de Putumayo y Nariño, tales como los Siona (provincia ecuatoriana de Sucumbios) y los Awá o Kwaiker, y otros con pueblos que también están presentes en el norte del Perú (*vid.*

Ilustración I

Flauta de Pan del oriente ecuatoriano, siglo XIX.
Museo de América (Madrid, España).



Imágenes 86 y 87

Flautas de Pan *uñakare* de los Waorani.

Imagen 88

Ari'yarihua de los Secoya/Siekopai.

Imágenes 89 y 90

Ari'yarihua de los Secoya/Siekopai.



supra), como los Secoya, Aido Pai o Piojé (provincia de Sucumbios) y los Achuar y los Shuar (provincias ecuatorianas de Morona Santiago y Pastaza).





Paraguay

En la Cordillera del Mbarakajú, al este del país, los Aché o Guayakí aún utilizan las *mbriku ika mimby*, las *kymira:iká* y las *tora:iká* (Pusineri, 1989).

La *mbriku ika mimby* o *takwa mimby marangatu* se elabora con huesos de animales. Una vez que cada tubo está limpio, se cubre uno de sus extremos con cera negra; luego se atan todos con un cordel de fibras de ortiga brava. En general, estas flautas se usan para lamentaciones, en casos de luto por la muerte inesperada de una moza núbil (*tora:iká*), para llamados de lluvia (*kymira:iká*) o para expresar emociones negativas (Szarán, 1997). Las *mbriku ika mimby* se hacen con 3 o más canutos de caña *tacuara*, enlazados por un cordoncillo de fibras de palmera *pindó* o de *gwembepi*; éstas son interpretadas por adolescentes cuando abunda la miel (*tei târâromimby*); por mujeres adultas (con estatus de *kuya:gatú*) cuando recogen ciertas frutas maduras; por ancianas, cuando los hombres se ausentan por una caza colectiva, de venado en particular; por algu-

Ilustración J

Rawé y mimbi retá de los Mbyá.

Rabeca (www.rabeca.org).



Imagen 81

Flautas de Pan de los Aché, conservadas en el Museo Etnográfico A. Barbero (Paraguay).

nos hombres cuando relatan sus hazañas de cazadores; y por jóvenes ya iniciados cuando buscan compañera. Finalmente, las *tora:iká* se elaboran con caña o con huesos de pájaro: la especie de ave usada dependerá de su significado ritual.

Szarán (1997) señala la presencia de flautas de Pan entre los Enxet y Enlhet (conocidos como Lengua), los Sanapaná, los Angaité, y los Chamacoco o Ishir del Chaco Boreal.

Los distintos grupos Guaraní poseen flautas de tubos separados (*stopped-pipe ensembles*). Un ejemplo son las *mimbi retá* (o *mimbyretá*, literalmente "flautas") de los Mbyá del oriente de Paraguay y de la provincia de Misiones, Argentina (*vid.* Pérez Bugallo, 1996; Ruiz, 2011). Dooley (2006) menciona las voces *mimby-joguy* y *mimby'i* para "flauta de Pan" en el dialecto Mbyá hablado en Brasil. Suelen ser unos 5-7 tubos de caña *takuapí* (*Merostachys clausenii*), el más largo de los cuales puede medir hasta 20 cms. Los canutos se reparten entre dos o más intérpretes, siempre mujeres; por lo general quedan 3 y 4 tubos en manos de dos ejecutan-



Imágenes 82 y 83

Flautas de Pan *mimbĩ retá* de los Guaraní.







Imágenes 84 a 87

Flautas de Pan *mimbi retá* de los Guaraní.

tes, sueltos o, a veces, sujetos por una ligadura denominada *wembepí*. La afinación se estructura de la siguiente forma: 3 tubos en terceras mayores, uno a una octava de la quinta y otro a una novena de la tónica; algunas notas pueden repetirse.





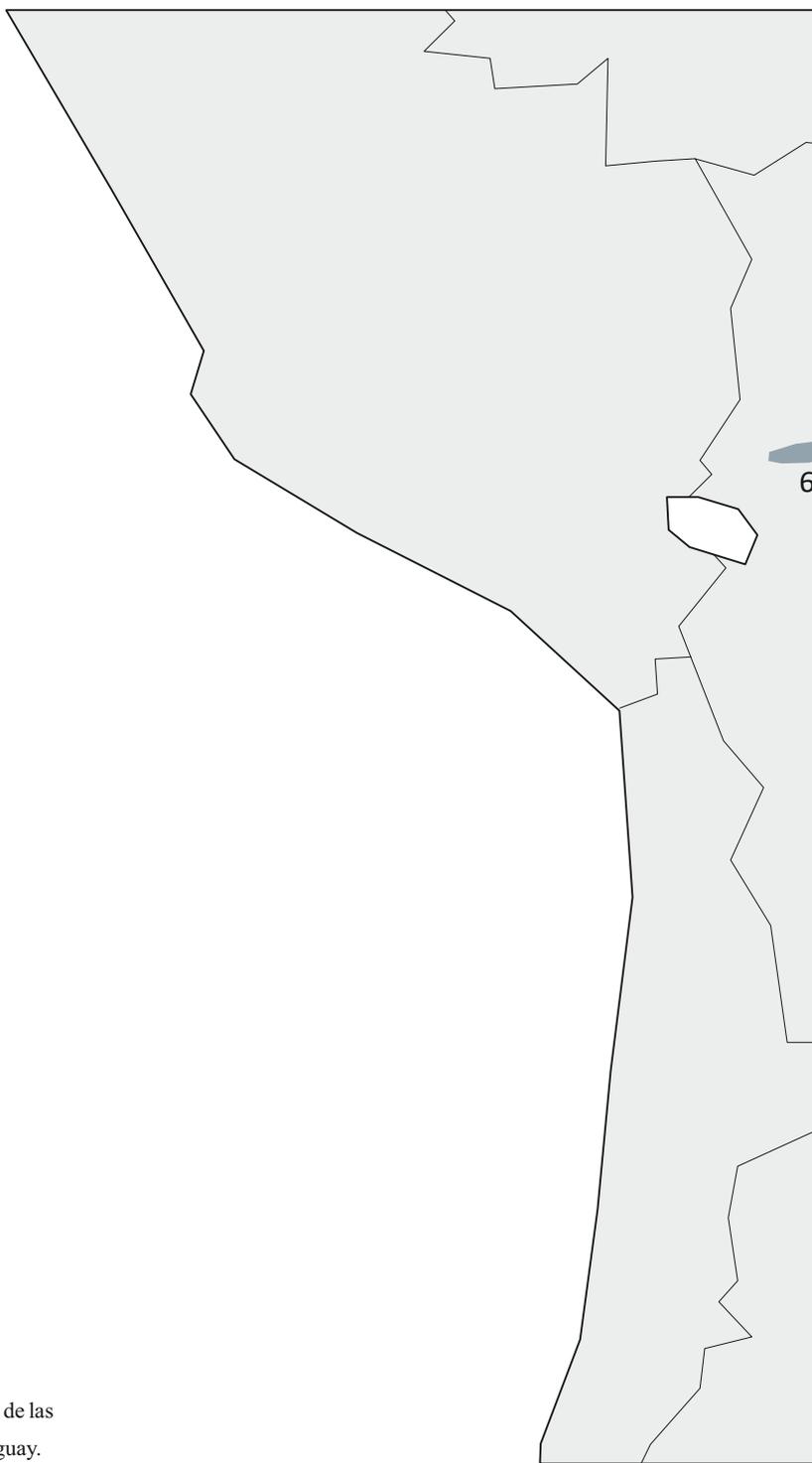
Si bien el panorama de las flautas de Pan en Bolivia está dominado por los instrumentos contruidos e interpretados en las tierras altas (altiplano y valles andinos), en las tierras bajas del Oriente también pueden encontrarse algunos ejemplos de estos aerófonos. Tal es el caso de las *moroa* o *moroa* de los Moré, Iténez o Moregena del sur del río Guaporé, en las provincias Mamoré e Iténez, departamento del Beni (Cavour, 1994; Sadie y Tyrrell, 2001), o las *caniciana* de plumas de *bato* o *jibirú* de los Canichana, Kanichana o Canesi de las sabanas del río Mamoré (Cavour, 1994), o las *jerure* o *jeruré* interpretadas en la *Ichapekene Piesta* o "Fiesta grande" (Loza, 2012) de los Mojo o Mojeño, (Cavour, 1994), todos ellos localizados en el mismo departamento.

Los Mosetén, Chimané o T'simane de Beni elaboran flautas de Pan (*siko*, del Aymara *siku*) en caña *tacuara* (*bañe'tim*), como parte de sus artesanías habituales, pero no parece haber sido un instrumento propio de su cultura (OPIM, 2011).

Ilustración K

Macheteros en San Ignacio de Moxos.

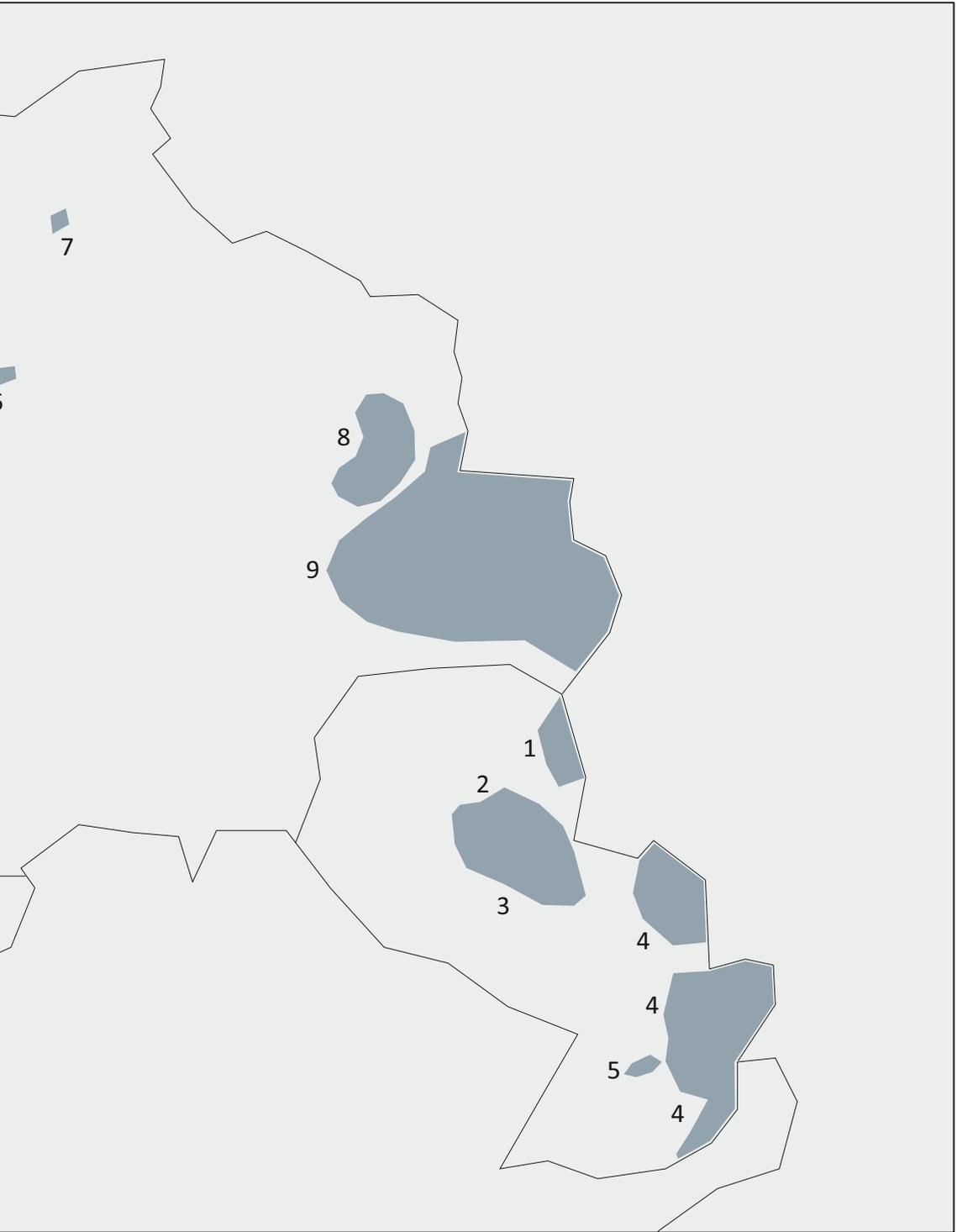
Viaje al corazón de Bolivia (www.viajealcorazondebolivia.org/).



- 1 - Chamacoco
- 2 - Enxet
- 3 - Sanapaná
- 4 - Guarani
- 5 - Aché
- 6 - Tsimane
- 7 - Chácobo
- 8 - Guarayo
- 9 - Chiquitano

Mapa F

Distribución actual aproximada de las flautas de Pan en Bolivia y Paraguay.



En el departamento de Santa Cruz, los Guarayo conservan las *secu secus* o *takwari* (Mendizábal, 1986; Cavour, 1994). Son similares a las *yoresoma* de los Chiquitano (*vid. infra*), con 6 tubos divididos en dos mitades de 3 tubos. Se solían tocar en el *tokai* (lugar especial y sacro); en la actualidad se usan en la noche de Pascua y el día posterior, dado que con su sonido se interpretan canciones sobre la resurrección (CIPCA, 2006).

En tierras de ambos departamentos de Santa Cruz y Beni viven los Chiquito, Chiquitano o Besiro, que hacen sonar las *yoresoma*, *ioresoka* o *ioresomanka* (Cavour, 1994). Se trata de 6 cañas finas de tacuarilla (de 10 a 30 cms. de largo) organizadas en una sola hilera, unidas por *purubisch* o hilo de algodón. Algunos autores recogen también las *yoresorr* (Arias, 2010), *ioresox*, *seku-seku* o *secu secu*, dos hileras ("madre e hija", "macho y hembra") de 3 tubos cada una que se ejecutan desde la Pascua (de marzo a abril) a San Pedro (29 de junio), mientras que las *yoresoma* se toca desde el 8 de diciembre hasta fin de año. En general los tubos mayores tienen entre 10 cms. (hembra) y 20 cms. (macho), y 1 cm. de diámetro. Las *yoresoma* se utilizan exclusivamente para la danza y en celebraciones religiosas; en cambio, las *yoresorr* se emplean en contextos festivos (Rozo, 2011; Valencia Achá, 2012).

Los conjuntos de *stopped-pipe ensembles* de Bolivia incluyen las flautas de tubos separados de los Chácobo o No'iria de los ríos Ivon y Yata, en el departamento del Beni (Izikowitz, 1934; Sadie y Tyrrell, 2001) y las de los Chané del departamento de Santa Cruz y la vecina provincia de Salta, en el norte de Argentina (Nordenskjöld, 1924; Izikowitz, 1934), probablemente desaparecidas ya.



Bibliografía

1. Ahué Coello, Francisco *et al.* (1997). *Libro guía del maestro: materiales de lengua y cultura ticuna*. Bogotá: División de Etnoeducación.
2. Alemán, Tulio; López, Reinaldo; Miller, Marion (2000). *Wirã ya, peamasa ya wererituri (Desano-Español)*. Bogotá: Editorial Alberto Lleras Camargo.
3. Alvarado, Lisandro (1945). *Datos etnográficos de Venezuela*. Caracas: Ministerio de Educación Nacional.
4. Appun, Karl Ferdinand (1871/1961). *En los trópicos*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
5. Aretz, Isabel (1958a). Correlaciones entre las flautas de pan venezolanas y las andinas de alta cultura. *Boletín Indigenista Venezolano*, 6 (1-4), pp. 111-118.
6. Aretz, Isabel (1958b). *El maremare como expresión musical y coreográfica*. Caracas: Instituto de Folklore.
7. Arias, Sandra (2010). Chiquitanos y guarayos se expresan a través del violín. *Los Tiempos*, 20 de agosto.
8. Barbosa Spaolonse, Marcelo (2006). *Uma 'tradição' em performance: corporalidade, expressividade e intercontextualidade num rito de iniciação social entre os Xavante de Sangradouro*. [Tesis]. Florianópolis: Universidad Federal de Santa Catarina.

Ilustración L

Flauta de Pan de las tierras bajas.

Origen indeterminado (Europeana).

9. Barrère, Pierre (1743). *Nouvelle relation de la France Equinoxiale, contenant: la description des côtes de la Guiane; de l'Isle de Cayenne; le commerce de cette Colonie*. París: Imprimerie de Moreau.
10. Barros, Líliam (2012). O Kapiwayá e seu lugar no universo músico-coreográfico-ritual em un clã Desana, alto rio Negro, Amazonas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 7 (2), pp. 509-523.
11. Barros, Líliam *et al.* (2013). *Ancestralidade e atualidade dos repertórios musicais Desana Guahari Diputiro Porã, Iauaretê, Amazonas*. V I ENABET - Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Universidade Federal da Paraíba (UFPB), 27-31 de mayo de 2013.
12. Beaudet, Jean-Michel (1998). *Wayãpi of Guyane: An Amazon soundscape*. [CD]. París: Le Chant du Monde; Collection du Centre National de la Recherche Scientifique / Musée de l'Homme.
13. Beer, Paul *et al.* (1994). *Pioneros de la antropología: memoria visual, 1936-1950*. Bogotá: Banco de la República; Colcultura.
14. Bermúdez, Egberto (1985). *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
15. Bermúdez, Egberto (2006). *Shivaldamán: Música de la Sierra Nevada de Santa Marta*. [S.l.]: Fundación de Música.
16. Bertrand-Ricoveri, Pierrette (2010). *Mitología Shipibo: Un viaje en el imaginario de un pueblo amazónico*. París: L'Harmattan.
17. Betts, LaVera (1981). *Dicionário parintintin-português*. Cuiabá: Sociedade Internacional de Linguística.
18. Bianchi, César *et al.* (1982). *Artesanías y técnicas Shuar*. Quito: Abya Yala.
19. Binder, Ronald; Harms, Phillip; Ismare, Chindío (1995). *Vocabulario ilustrado Wounmeu – Español – Epena Pedee, tomo 2*. Bogotá: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
20. Boonstra, Harry; Eakin, Lucille; Lauriault, Erwin (1980). *Bosquejo etnográfico de los shipibo-conibo del Ucayali*. Lima: Prado Pastor.
21. Buchner, Alexander (1980). *Encyclopédie des instruments de musique*. París: Gründ.
22. Bueno, Ramón (1800/1965). Tratado histórico y diario de Fray Ramón Bueno, O.F.M., sobre la Provincia de Guayana. En Lejarza, Fidel (comp.). *Conversión de Píritu (del P. Matías Ruiz Blanco). Tratado Histórico del P. Ramón Bueno, O.F.M.* Caracas: Academia Nacional de la Historia [Serie Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela, 78], pp. 95-187.
23. Burtch, Shirley (1983). *Diccionario huitoto murui, tomo I*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
24. Butler, Lindsay Kan (2008). *Diccionario shiwilu-castellano castellano-shiwilu*. Arizona: Universidad de Arizona.
25. Calle, Horacio; Crooke, Isabel (1969). Los huitotos: notas sobre sus bailes y sobre su situación actual. *Revista de la Universidad Nacional de Colombia*, 3.
26. Callone, I. (1977-78). Los Coreguajes. *Ethnia*, pp. 50-51.

27. Camacho González, Hugo Armando (1996). *Nuestras caras de fiesta*. Bogotá: Tercer Mundo Editores
28. Castillo, Octavio, Ortiz, Javier (2006). *Visión de la cultura y sociedad Jivi / Jivi monae pijaalivaisianii*. Puerto Ayacucho (Venezuela). UNICEF.
29. Cavour, Ernesto (1994). *Instrumentos musicales de Bolivia*. La Paz: E. Cavour.
30. Cerón Solarte, B. (2000). *Los Awá-Kwaiker, un grupo indígena de la selva pluvial del Pacífico Nariñense y el nor-occidente ecuatoriano*. Quito: Abya Yala.
31. CIDICUV [Centro de Investigación y Difusión de la Cultura Venezolana] (2005). *CIDICUV (II Muestra de Comunicación Digital)*.
32. Cifuentes Ramírez, Jaime (2002). *Memoria cultural del Pacífico*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.
33. CIPCA [Centro de Investigación y Promoción del Campesinado] (2006). *Gwarayu mba'ekwasa / Saberes del pueblo guarayo*. Santa Cruz (Bolivia): CIPCA.
34. Civrieux, Marc de (1971). *Los carrizos precolombinos de Cumanacoa*. Caracas: Universidad de Oriente.
35. Civrieux, Marc de (1995). *Ritos funerarios kariña*. Puerto Ordaz: Ed. Alsur.
36. Coba, Carlos (1992). *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*. Quito: Banco Central del Ecuador.
37. CONMUSICA [Corporación Musicológica Ecuatoriana] (2001). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: CONMUSICA.
38. Cook, Dorothy; Gralow, Frances (2001). *Diccionario bilingüe kore-guaje-español*. Bogotá: Editorial Alberto Lleras Camargo.
39. Coppens, Walter (1975). *Música indígena Makiritare*. [CD]. Caracas: Fundación La Salle.
40. Coppens, Walter *et al.* (1975). *Music of the Venezuelan Yekuana Indians*. [CD]. Washington: Smithsonian Folkways Recordings. Publicado en Caracas (Venezuela) por la Fundación La Salle el mismo año como *Música indígena Makiritare*.
41. Costa Chacón, Thiago (2012). *The phonology and morphology of Kubeo: the documentation, theory and description of an Amazonian language*. [Tesis]. Manoa: University of Hawai'i.
42. Costales, Piedad; Costales, Alfredo (1995). *Lo indígena y lo negro*. Quito: IADAP:
43. Cruz Mello, Maria Ignez (1999). *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu*. [Tesis]. Florianópolis: Universidad Federal de Santa Catarina. <http://www.cfh.ufsc.br/~musa/Wauja.pdf>
44. Cruz Mello, Maria Ignez (2005). *Iamurikuma: Música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. [Tesis]. Florianópolis: Universidad Federal de Santa Catarina.
45. Chaffanjon, Jean (1889/1989). *El Orinoco y el Caura*. Caracas: Fundación Cultural Orinoco.

46. Chaumeil, Jean Pierre (2001). The Blowpipe Indians. En Rival, Laura M.; Whitehead, Neil L. (eds). *Beyond the visible and the material*. Oxford: University Press.
47. Chávez, Margarethe *et al.* (2008). Instrumentos musicales tradicionales de varios grupos de la selva peruana. *Datos Etnolingüísticos (Instituto Lingüístico de Verano)*, 36.
48. Da Cunha Moura, Pedro P; Zannoni, Claudio (2010). A música dos povos indígenas do Maranhão. *Cadernos de Pesquisa*, 17 (3), pp. 28-36.
49. De la Cruz, Marta Lucía *et al.* (1990). *Niños de Colombia Indígena*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología; Colcultura.
50. Deicat, Gerardo Wipio (1996). *Diccionario aguaruna-castellano*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
51. Delgado, Paulo Sérgio (2008). *Entre a estrutura e a performance: ritual de iniciação e faccionalismo entre os Xavante da Terra Indígena São Marcos*. [Tesis]. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
52. Dooley, Robert A. (2006). *Léxico Guaraní, Dialeto Mbyá*. Cuiabá: Sociedade Internacional de Linguística.
53. Dournes, Jacques (1965). *Le Père m'a envoyé. Réflexions à partir d'une situation missionnaire*. Paris: Les Editions du Cerf.
54. Dreyfus-Roche, Simone (1972). *Musique indienne du Brésil*. [CD]. Paris: Editions Musée de l'Homme-CNRS.
55. Duff-Tripp, Martha (1998). *Diccionario yanasha' (amuesha)-castellano*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
56. Elida R., María A. (2009). *La culebra de Ipure*. [Online]. <http://culebraipure.blogspot.com.es/>
57. Erickson, Catherine; Erickson, Timothy (1993). *Vocabulario jupda-español-portugués*. Bogotá: Asociación Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
58. Fast, Daniel; Fast, Gerhard; Fast, Ruby (1996). *Diccionario Achuar-Shiwar - Castellano*. Yarinacocha: Instituto Lingüístico de Verano (SIL); Ministerio de Educación de Perú.
59. FINIDEF (2005). Los Hoti: La música y el canto. *EncontrARTE*, 12.
60. Fiori Reggio, Lavinia; Monsalve Pino, Juan (1995). *El baile del muñeco*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.
61. Fletcher, N. H. (2005). Stopped-pipe wind instruments: Acoustics of the panpipes. *Journal of the Acoustical Society of America*, 117 (1), pp. 370-374.
62. Franco, Juan Carlos (s.f. a). *Análisis de las expresiones musicales del pueblo Shuar*.
63. Franco, Juan Carlos (s.f. b). *La etnomusicología de los Secoyas del Aguarico*.
64. Fundapatrimonio Sucre (2002). *Sucre, Música y Tradición. Vol I* [CD]. Cumaná: Fundapatrimonio Sucre.
65. Gasché, Jürg (1976). *Musiques des Indiens Bora et Witoto d'Amazonie Colombienne*. Collection CNRS. Ivry, Francia: Musée de l'Homme.

66. Gasché, Jürg (2007). *Historia de Buinaima y los Tigres – Gente del Centro*.
67. Gerdel, Florence; Slocum, Marianna C. (1983). *Diccionario páez-español*. Lomalinda: Townsend.
68. Godoy Aguirre, Mario (2005). *Breve historia de la música en Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
69. Golmand, Irving (1911-2002). *Irving Golmand Papers, Sound Recordings. Cubeo Indians*. Washington: National Anthropological Archives, Smithsonian Institution.
70. Harms, Judith Ann (ed.) (1993). *Vocabulario ilustrado en el idioma epena*. Bogotá: Editorial Alberto Lleras Camargo.
71. Hart, Helen (1988). *Diccionario chayahuita-castellano*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
72. Henley, Paul (2001). Inside and out. Alterity and the ceremonial construction of the person in the Guianas. En Rival, Laura M.; Whitehead, Neil L. (eds). *Beyond the visible and the material*. Oxford: University Press.
73. Humboldt, Alexander von (1807/1985). *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente*. Caracas: Monte Ávila Ed.
74. Hurtado Duéñez, Nina (2007). *Instrumentos musicales indígenas del Amazonas venezolano*. [Tesis]. Caracas: [s.d.].
75. Iandé – Casa das Culturas Indígenas (s.f.).
76. Idrovo Irigüen, Jaime (1987). *Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador: estudio de la exposición "Música milenaria"*. Cuenca: Museo del Banco Central del Ecuador.
77. IPANC [Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural] (2006). *Patrimonio cultural en la tradición de finados*. Quito: IPANC.
78. Izikowitz, Karl Gustav (1934/1970). *Musical and other sound instruments of the South American Indians*. Gotemburgo: S.R. Publishers.
79. Jardim Falleiros, Guilherme Lavinias (2011). *Datsi'a'uwedzé. Vir a ser e não ser gente no Brasil Central*. [Tesis]. Santo André: Universidade de São Paulo.
80. Jones, Paula; Jones, Wendell (2009). *Diccionario bilingüe eduria y barasana-español*. Bogotá: Editorial Fundación para el Desarrollo de los Pueblos Marginados.
81. Kindberg, Lee (2008). *Diccionario asháninca*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
82. Kindberg, Willard (2008). *Música de los campesinos asháninca*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
83. Klumpp, Deloris Pharris (1995). *Vocabulario Piapoco-Español*. Bogotá: Asociación Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
84. Kondo, Riena W. (1978). Guahibo. En *Aspectos de la cultura material de grupos étnicos de Colombia, tomo I*. Bogotá: SIL; Ministerio de Gobierno de Colombia.
85. Kuss, Malena (ed.) (2004). *Music in Latin America and the Caribbean:*

- An Encyclopedic History. Vol. 1.* Austin [TX]: University of Texas Press.
86. Landin, David (2005). *Dicionário e léxico karitiana/português*. Cuia-bá: Sociedade Internacional de Linguística.
 87. Leach, Ilo M. (2008). *Vocabulário ocaína*. 2.ed. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
 88. Leal, Samuel (2012). *Danhono: iniciação xavante*. [s.l.]: Instituto2i.
 89. Lira, José R. (1989). *Yukpa Emai'k'pe: Aproximación Al Mundo Musical Yukpa*. Maracaibo: Universidad del Zulia.
 90. Liscano, Juan; Seeger, Charles (1941). *Folk music of Venezuela. From the Archive of Folk Song. LP record AFS L15*. Washington: The Library of Congress.
 91. Loos, Eugene; Loos, Betty (2003). *Diccionario capanahua-castellano*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
 92. Lopes da Silva, Adeílson (2010). A escola que desenterrou as flautas. *Blog do ISA (Instituto Socioambiental)*.
 93. Lorient, James; Lauriault, Erwin; Day, Dwight (1993). *Diccionario shipibo-castellano*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL); Ministerio de Educación.
 94. Loza, Carmen Beatriz (2012). La Ichapekene Piesta. *La Razón*, 19 de agosto.
 95. Maisangara (2013). *Carnaval mashakara*.
 96. Martín, Gustavo (1982). Hana karina rote (Solo nosotros somos hombres). *UNA Documenta*, 1 (2), pp. 54-61.
 97. Matarezio Filho, Edson Tosta (2010). *Ritual de iniciação masculina dos Waimiri-Atroari*.
 98. Mattei Muller, Marie-Claude (1990). *And Mareota created the world...* Caracas: Armitano.
 99. Mejiant, Lucía (2006). *Diccionario ilustrado shuar-español*. Quito: UNICEF.
 100. Mendizábal, María (1986). La flauta pánica de los Guarayú del oriente boliviano: documentación organológica y análisis de su repertorio musical. *Temas de etnomusicología*, ii, pp. 29-66.
 101. Menezes Bastos, Rafael José de (2009). Música en las sociedades indígenas de las tierras bajas de A. del Sur. *A contratiempo*, 14.
 102. Merusa (2012). *Beyond the Orinoco: Indigenous Music from Venezuela*. [CD]. [s.l.]: Merusa.
 103. Milanez, Felipe (2007). Irantxe: Jovens retomam a identidade de seu povo. *Brasil Indígena*, 3 (5), pp. 8-13.
 104. Miller, James; Miller, Marion (1973). Desano. En *Aspectos de la cultura material de grupos étnicos de Colombia, tomo I*. Bogotá: SIL; Ministerio de Gobierno de Colombia.
 105. Ministerio de Cultura de Perú (2011). *Resolución Viceministerial 431-2011-VMPCIC-MC del 7 de abril de 2011*. Lima: Ministerio de Cultura; Viceministerio de de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales.
 106. Miñana Blasco, Carlos (2009). Investigación sobre músicas indígenas

- de Colombia. Primera parte: un panorama regional. *A contratiempo*, 13.
107. Moore, Bruce R. (1979). El cambio cultural entre los colorado de Santo Domingo. *Cuadernos Etnolingüísticos*, 5. Quito: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
 108. Morse, Nancy L.; Salser, J. K.; Salser, Neva (comp.) (1999). *Diccionario ilustrado bilingüe cubeo-español*. Bogotá: Editorial Alberto Lleras Camargo.
 109. Moser, Brian; Tayler, Donald (1961). *Resultados de la Moser-Tayler Anglo-Colombian Expedition*.
 110. Mullo Sandoval, Juan (2007). *Música popular tradicional del Ecuador*. Quito: IPANC.
 111. Museu do Índio (2012). *Base de dados*.
 112. Museu Paranaense (2008). *Os Índios Xetá: A produção da cultura material Xetá*.
 113. Musique du Monde (s.f.). *Musique instrumentale des Wayana du Litani*. [CD]. París: Buda Musique.
 114. Nies, Joyce (1986). *Diccionario Piro (Yine). Tokanchi gikshijikowakasteno*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
 115. Nordernskjöld, Erland (1924). *The changes in the material culture of two Indian tribes under the influence of new surroundings*. Gotemburgo: AMS Press.
 116. Ocora (1995). *Brésil: Amérindiens d'Amazonie – Asurini y Arara*. Francia: Ocora.
 117. OEI [Organización de Estados Iberoamericanos] (2008). *Informe del Sistema Nacional de Cultura de Colombia*. [s.l.]: OEI.
 118. Olsen, Dale A.; Sheehy, Daniel E. (eds.) (2008). *The Garland Handbook of Latin American Music. 2.ed.* Nueva York: Routledge.
 119. OPIM [Organización de los Pueblos Indígenas Mosestén] (2011). *Mo'jum'tyakdye' in tsinsi' khan bu'edye' – La artesanía en nuestro pueblo Mosestén*. La Paz: Ministerio de Educación de Bolivia.
 120. Orbe, Gregorio; Parker, Stephen; Patow, Alfonso (1987). *Kana acha'taka ijnachale kana chamekolo. Vocabulario y textos chamicuro*. Pucallpa: Instituto Lingüístico de Verano (SIL); Ministerio de Educación.
 121. Ortiz, Manuel A. (1996). *Calendario de fiestas tradicionales venezolanas*. Caracas: Fundación Bigott.
 122. Ovalles, Rosa I.; Suárez, Myriam (1982). *Visión cosmobiológica y su manifestación en la lengua Coreguaje*. [Tesis]. Bogotá: Universidad Nacional.
 123. Pardo, Mauricio (1987). Indígenas del Chocó. En *Introducción a la Colombia Amerindia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.
 124. Paredes, Orlando (2003). *Tradiciones de Venezuela: su música y danza*. Caracas: FUNDACEC.
 125. Paredes, Rigoberto (1981). *El arte folklórico de Bolivia*. La Paz. Editorial Popular.
 126. Payne, David (2008). *Diccionario ashéninca-castellano*. Lima: Insti-

- tuto Lingüístico de Verano (SIL).
127. Peña Conquista, Kity (2011). *Danzas del pueblo Wounaan de Panamá* [Tesis]. San Cristóbal de las Casas: Universidad Indígena Intercultural.
 128. Perdomo Escobar, José Ignacio (1945). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional.
 129. Perera, Miguel Ángel (ed.) (1988). *El Orinoco en dos direcciones: relatos de viajes de Sir Henry Alexander Wickham (1869-1870) y Jules Crevaux (1880-1881)*. Caracas: Fundación Cultural Orinoco.
 130. Pérez Bugallo, Rubén (1996). *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
 131. PIB [Povos Indígenas do Brasil] (s.f.).
 132. Piedade, Acácio Tadeu de C. (1997). *Música ye'pâ-masa: Por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. [Tesis]. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catalina.
 133. Piedade, Acácio Tadeu de C. (2004). *O canto do kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. [Tesis]. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catalina.
 134. Powlison, Paul (1995). *Diccionario yagua-castellano*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
 135. Preuss, Konrad Theodor; Fischer, Manuela (1993). *Los pueblos indios en sus mitos. Vol. 7: Los Mai-huna*. Quito: Abya-Yala.
 136. Programa Wajãpi (2006). *Moraita rewaã*. Iepé: Gobierno de Brasil, Ministerio de Cultura.
 137. Pusineri, Adelina (1989). *Guía ilustrada del Museo Etnográfico "Andrés Barbero"*.
 138. Quatra, Miguel Marcelo (2008). El proceso de iniciación chamánica en la comunidad Eñepa de San José de Kayamá. *Antropológica*, 52 (110), pp. 35-87.
 139. Ramírez, Alfredo (2009). *Algunos de los carrizos autóctonos presentes en el universo de la música de Venezuela*.
 140. Ramírez, Altair (2008). Aibú: la voz del más allá. *Aibú. Revista de la Asociación Nacional "Flautistas de Venezuela"*, 1 (1), pp. 4-5.
 141. Reichel-Dolmatoff, Gerard (1943). La cultura material de los indios Guahibo. *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, 1 (1), pp. 437-506.
 142. Rezende, Justino Sarmiento (2007). *Escola indígena municipal Utãpi-nopona Tuyuka e a construção da identidade Tuyuka*. [Tesis]. Universidade Católica Dom Bosco, Mato Grosso do Sul, Brasil.
 143. Riol, Raúl (2009). *La música en la cultura awajún*.
 144. Rival, Laura (1996). *Hijos del sol, hijos del jaguar: los huaorani de ayer y de hoy*. Quito: Abya-Yala.
 145. Rodrigues, Aryon D. (1978). A língua dos índios Xetá como dialecto guarani. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, 1, pp. 7-11.
 146. Rodrigues, Ivelice-Adélia Engrácia de Oliveira (1977). Alguns aspetos da ergologia Mura-Pirahã. *Boletim do MPEG*, 65, pp. 1-47.
 147. Rodríguez, María V. (2010). *Diseño de una ruta turística de interpreta-*

- ción cultural para la promoción y desarrollo local de la etnia aborigen Warao en el estado Delta Amacuro, Venezuela.* [Tesis]. Caracas: Colegio Universitario de Caracas.
148. Romero Ibarra, María Eugenia (2005). *Ensayos orinoquenses*. Bogotá: Biblioteca Virtual del Banco de la República.
149. Rozo, Fernando (coord.) (2011). *Curaciones de luna nueva: Saberes, prácticas y productos musicales en Lomerío*. La Paz: FAUTAPO-ProAa.
150. Ruiz, Irma (2011). Aborigen, sudamericana y transgresora: la ingeniosa flauta de pan de las mujeres mbyá-guaraní. *Trans: Revista transcultural de música*, 15, pp. 1-38.
151. Sadie, Stanley; Tyrrell, John (eds.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: Grove.
152. Santos Costa, Yara dos (2009). *Análise das danças Baniwa: uma reflexão sobre a dinâmica identitária e cultural dos povos indígenas da Amazônia*. [Tesis]. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa.
153. Santos Granero, Fernando (2008). *Sancahuarero (canción yanasha)*. CISEPA, Seminario de Estudios Narrativos y Rituales.
154. Santos Granero, Fernando (2009). From baby slings to feather Bibles and from star utensils to jaguar stones. En Santos-Granero, F. (ed.). *The occult life of things: Native Amazonian theories of materiality and personhood*. Arizona: University Press, pp. 105-127.
155. Schaeffner, André (1968). *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. 2.ed. París: Mouton Éditeur.
156. Schauer, Junia G. et al. (comp.). *Meke kemakánaka puráka'aloji: wapura'akó chu, eyá kariwana chu (Diccionario bilingüe: Yukuna - Español; Español - Yukuna)*. Bogotá: Editorial Fundación para el Desarrollo de los Pueblos Marginados.
157. SIL [Summer Institute of Lingüistics] (1993). *Awajunti takatai aidau pachisa augmatbau. Relatos sobre las cosas utilizadas en la cultura aguauruna*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
158. SIL [Summer Institute of Lingüistics] (1999). *Ididenicca ima / Relatos de nuestros antepasados. Culina (Madija), vol. 2*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
159. Smith, Connie; Smith, Richard (1973). Barasano del sur. En *Aspectos de la cultura material de grupos étnicos de Colombia, tomo I*. Bogotá: Ministerio de Educación, pp. 139-159.
160. Smithsonian National Museum of Natural History (s.f.). *Anthropology Department*.
161. Smothermon, Jeffrey; Smothermon, Josephine (1993). *Masa ye, gawa ye rãca ãmara tuti (Macuna - español diccionario de 850 palabras)*. Bogotá: Editorial Alberto Lleras Camargo.
162. Snell, Betty A. (2011). *Diccionario matsigenka-castellano*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
163. Stella, Regis (1990). *Forms and styles of traditional Banoni music*.

- [CD]. Boroko: National Research Institute.
164. Szarán, Luis (1997). *Diccionario de la música en el Paraguay*. [Online]. <http://www.luisszaran.org/DiccionarioPrologo>
 165. Tessmann, Günter (1930). *Die Indianer Nordost-Perus*. Hamburgo: [s.d.].
 166. Thiesen, Eva; Thiesen, Wesley (comp.) (1998). *Diccionario Bora-Castellano, Castellano-Bora*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
 167. Torres, Danny A. (2010). *Los carrizos reales de San José de Guaribe*. Comunicación personal.
 168. Torres de Mendoza, Luis (1866). *Colección de documentos inéditos del Archivo de Indias*. Tomo V. Madrid: Imprenta de Frías y Cía.
 169. Tremaine, Sheila (2007). *Dicionário rikbaksa-português*. Cuiabá: Associação Internacional de Linguística.
 170. Tuggy, John (2008). *Vocabulario Candoshi de Loreto*. 2.ed. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
 171. ULA (s.f.). *Vereekushi*. Universidad de Los Andes (Venezuela), Escuela de Comunicación Social.
 172. Universidad de Ibagué (2012). *Colección Alfonso Viña Calderón*.
 173. Valencia Achá, Melina (2012). Chiquitanos, moxeños y guarayos se unen al son de la chobena. *Cambio*, 11 de abril.
 174. Valencia Chacón, Américo (2007). La antara. *Folklore: Arte, Cultura y Sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore* (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima), 1 (1), pp. 301-313.
 175. Valenzuela, Pilar (2012a). *Informe sobre la lengua Shiwilu*.
 176. Valenzuela, Pilar (2012b). *Kirka' lawer'lla'la' ñak. Diccionario shiwilu-castellano castellano-shiwilu*.
 177. Velásquez M., Rogerio (1961). Instrumentos musicales del alto y bajo Chocó. *Revista Colombiana de Folclor*, 2 (6).
 178. Velho, Álvaro (1861). *Roteiro da viagem de Vasco da Gama em MCCCCXCVII* (editado por A. Herculano y A. Castello de Paiva). Lisboa: Imprensa Nacional.
 179. Velie, Daniel; Velie, Virginia (2008). *Vocabulario orejón*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
 180. Villa Posse, Eugenia (comp.) (1993). *Mitos y leyendas de Colombia. Vol. I*. Quito: IADAP.
 181. Vráz, Enrique Stanko (1900/1992). *A través de la América Ecuatorial*. Caracas: Fundación Cultural Orinoco.
 182. Waltz, Nathan (comp.) (2007). *Diccionario bilingüe wanano o guanano-español*. Bogotá: Editorial para el Desarrollo de los Pueblos Marginados.
 183. Waltz, Nathan; Waltz, Carolyn (1973). Guanano. En *Aspectos de la cultura material de grupos étnicos de Colombia, tomo I*. Bogotá: Instituto Lingüístico de Verano (SIL); Ministerio de Gobierno de Colombia.
 184. Weiss, Gerald (1975). *Campa cosmology: the world of a forest tribe in South America*. Nueva York: Anthropological Papers of the American

- Museum of Natural History, vol. 52, pt. 5.
185. West, Birdie; Welch, Betty (1973). Tucano. En *Aspectos de la cultura material de grupos étnicos de Colombia. Tomo 1*. Bogotá: Instituto Lingüístico de Verano (SIL); Ministerio de Gobierno de Colombia
 186. Yaranga, Abdón (2006). *Diccionario de organología andina: instrumentos de música, danza y teatro*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
 187. Yépez Chamorro, Benjamín (1984). *La música de los Guahibo. Sikuaní-Cuiba*. Bogotá: Publicación de la Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.
 188. Yépez Chamorro, Benjamín (1993). El camino de las sombras: La música de los Guahibo. *Revista de Musicología*, 16 (4), pp. 2113-2125.

Origen de las ilustraciones

Los mapas incluidos en este libro están basados en los siguientes planos lingüísticos proporcionados por el sitio web "Ethnologue: Languages of the world": Venezuela (<https://www.ethnologue.com/country/VE/maps>), Guayana francesa y Surinam (<http://www.ethnologue.com/country/GF/maps>), Guyana (<https://www.ethnologue.com/country/GY/maps>), Colombia (<http://www.ethnologue.com/country/CO/maps>), Ecuador (<https://www.ethnologue.com/country/EC/maps>), Perú (<http://www.ethnologue.com/country/PE/maps>), Bolivia (<https://www.ethnologue.com/country/BO/maps>), Brasil (<https://www.ethnologue.com/country/BR/maps>) y Paraguay (<https://www.ethnologue.com/country/PY/maps>).

Imagen 01. Povos Indígenas no Brasil (<http://pib.socioambiental.org/es/povo/etnias-dorrio-negro/1525>).

Imagen 02. Cellunerg (<http://cellunerg.blogspot.com.es/2009/10/algunos-de-los-carrizos-autoctonos.html>).

Imagen 03. http://servidor-opsu.tach.ula.ve/alum/pd_2/Cidicuv/html/aero1.htm

Imágenes 04 a 06. Europeana (<http://www.europeana.eu/portal/search.html?query=panpipes>).

Imagen 07. Por 12 metros de cultura (<http://www.flickr.com/photos/62943850@N05/5727831955/>).

Imagen 08. http://servidor-opsu.tach.ula.ve/alum/pd_2/Cidicuv/html/membra4.htm

Imagen 09. Cellunerg (<http://cellunerg.blogspot.com.es/2009/10/algunos-de-los-carrizos-autoctonos.html>).

Imagen 10. Cellunerg (<http://cellunerg.blogspot.com.es/2009/10/algunos-de-los-carrizos-autoctonos.html>).

Imagen 11. <http://encontrarte.aporrea.org/imagenes/12/W42.jpg>

Imagen 13. Globo – Portal de noticias (<http://g1.globo.com/platb/files/2026/2010/11/baniwa.jpg>).

Imágenes 14 a 17. Hans Denis Schneider (<http://www.flickr.com/photos/fotografologia/5741796674/in/photostream/>).

Imagen 18. Instituto Colombiano de Antropología e Historia
(<http://coleccionetnograficaicanh.wordpress.com/category/instrumentos-musicales/>).

Imagen 19. Wikipedia (<http://es.wikipedia.org/wiki/Guahibo>).

Imagen 23. Archivo fotográfico ICAN
(<http://www.banrepultural.org/blaavirtual/antropologia/pia/images/im19.jpg>).

Imágenes 28 a 30. Instituto Colombiano de Antropología e Historia
(<http://coleccionetnograficaicanh.wordpress.com/category/instrumentos-musicales/>).

Imágenes 31 a 34. Diego Janata
(<http://www.flickr.com/photos/djanatapp/7888763084/in/photostream>).

Imagen 35. Instituto Colombiano de Antropología e Historia
(<http://coleccionetnograficaicanh.wordpress.com/category/instrumentos-musicales/>).

Imagen 37. Iande (<http://www.iande.art.br/>).

Imagen 38. Museu do Índio
(http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/semu/projeto_unesco/instrumentos_musicais_e_de_sinalizacao/flauta_de_pa_1233_art/images/1233_art_f00011.jpg).

Imagen 39. Museu do Índio
(http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/semu/projeto_unesco/instrumentos_musicais_e_de_sinalizacao/flauta_de_pa_1015/images/1015_f00008.jpg).

Imagen 40. Museu do Índio
(http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/semu/projeto_unesco/instrumentos_musicais_e_de_sinalizacao/flauta_de_pa_1014/images/1014_f00004.jpg).

Imagen 41. Iande (<http://www.iande.art.br/>).

Imagen 43. Museu do Índio
(http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/semu/projeto_unesco/instrumentos_musicais_e_de_sinalizacao/flauta_de_pa_00_6_168/images/00_6_168_f00037.jpg).

Imagen 44. Museu do Índio
(http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/semu/projeto_unesco/instrumentos_musicais_e_de_sinalizacao/flauta_de_pa_1517/images/1517_f00053.jpg).

Imagen 45. Museu do Índio
(http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/semu/projeto_unesco/instrumentos_musicais_e_de_sinalizacao/flauta_de_pa_96_6_6/images/96_6_6_f00026.jpg).

Imagen 46. Museu do Índio
(http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/semu/projeto_unesco/instrumentos_musicais_e_de_sinalizacao/flauta_de_pa_87_30_193/images/87_30_193_f00039.jpg).

Imagen 47. Museu do Índio

(http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/semu/projeto_unesco/instrumentos_musicais_e_de_sinalizacao/flauta_de_pa_87_30_194/images/87_30_194_f00043.jpg).

Imágenes 48 y 49. Smithsonian Institution

(http://ids.si.edu/ids/viewTile/H/c10249f3c571a4548598a50944b59e12_files/10/1_0.jpg)

.

Imagen 50. Museu do Índio

(http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/semu/projeto_unesco/instrumentos_musicais_e_de_sinalizacao/flauta_de_pa_92_4_109/images/92_4_109_f00021.jpg).

Imagen 52. Museu do Índio

(http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/semu/projeto_unesco/instrumentos_musicais_e_de_sinalizacao/flauta_de_pa_90_1_2/images/90_1_2_f00051.jpg).

Imagen 53. <http://cdn.c.photoshelter.com/img-get/I00008mYeU0ANB1g/s/850/850/06-INP-9516.jpg>

Imagen 54. <http://www.forumdoc.org.br/2011/wp-content/uploads/2011/10/manoki.jpg>

Imagen 55. http://farm1.staticflickr.com/52/187599462_398f11570f_z.jpg?zz=1

Imagen 56. Iandé (<http://www.iande.art.br/loja/instrumentosmusicais/iranxeflauta1116b.htm>).

Imagen 57. Iandé

(<http://www.iande.art.br/loja/instrumentosmusicais/iranxe%20flauta%201116a.JPG>).

Imagen 058. Tatiana Cardeal (<http://www.flickr.com/photos/tatianacardeal/297627271/>).

Imagen 59. Museu do Índio

(http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/semu/projeto_unesco/instrumentos_musicais_e_de_sinalizacao/flauta_de_pa_5718/images/5718_f00060.jpg).

Imagen 60. Museu do Índio

(http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/semu/projeto_unesco/instrumentos_musicais_e_de_sinalizacao/flauta_de_pa_5717/images/5717_f00056.jpg).

Imagen 61. Cuadro de Gysele Ulysee, en ARTEplorer

(<http://www.flickr.com/photos/artexplorer/2582375444/>).

Imagen 62. Iandé

(<http://www.iande.art.br/instrumentosmusicais/soprograve/xavante%20flauta%20040724.JPG>).

Imagen 63. Museu do Índio

(http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/semu/projeto_unesco/instrumentos_musicais_e_de_sinalizacao/flauta_de_pa_00_6_95/images/00_6_95_f00029.jpg).

Imagen 64. Museu do Índio

(http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/semu/projeto_unesco/instrumentos_musicais_e_de_sinalizacao/flauta_de_pa_00_6_95/images/00_6_95_f00029.jpg).

sicais_e_de_sinalizacao/flauta_de_pa_00_6_96/images/00_6_96_f00032.jpg).

Imagem 65. PIB (http://img.socioambiental.org/d/388264-4/K123_2347_r1.jpg).

Imagem 66. Museu do Índio

(http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/semu/projeto_unesco/instrumentos_musicais_e_de_sinalizacao/flauta_de_pa_7692/images/7692_f00064.jpg).

Imagem 67. Museu do Índio

(http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/semu/projeto_unesco/instrumentos_musicais_e_de_sinalizacao/flauta_de_pa_89_4_71/images/89_4_71_f00047.jpg).

Imágenes 68 a 71. Europeana

(<http://www.europeana.eu/portal/search.html?query=panpipes>).

Imagem 72. Museo de América (Madrid, España).

Imagem 74. Smithsonian Tropical Research Institute

(http://www.stri.si.edu/sites/santosgranero/images/fotos/STRI_Webpage_2008_Photo1.jpg).

Imagem 75.

http://corinto.pucp.edu.pe/sen/sites/corinto.pucp.edu.pe.sen/files/images/Yanesha_men_playing_panpipes_02.jpg.

Imagem 76.

http://api.ning.com/files/4P*t7aAuCQVaEzVvjn1WtrxqvsfBV0b5OBOFMuhjc0RQHxHYydeiQanuGU43GDdenNNjA8u0*ABscJeZq1J9bxsgP8ePXBfJ/IMG_0583.JPG?width=737&height=552.

Imagem 77. [http://www.generacion.com/noticia/imagenes/grandes/150645-](http://www.generacion.com/noticia/imagenes/grandes/150645-18_04_2012_12_34_47_660171895.jpg)

[18_04_2012_12_34_47_660171895.jpg](http://www.generacion.com/noticia/imagenes/grandes/150645-18_04_2012_12_34_47_660171895.jpg).

Imagem 78. [http://3.bp.blogspot.com/-](http://3.bp.blogspot.com/-NNfwEeAP3As/TcMPW_gNFyI/AAAAAAAAAH0/Y8q5HVRr6Y0/s1600/yane10.jpg)

[NNfwEeAP3As/TcMPW_gNFyI/AAAAAAAAAH0/Y8q5HVRr6Y0/s1600/yane10.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-NNfwEeAP3As/TcMPW_gNFyI/AAAAAAAAAH0/Y8q5HVRr6Y0/s1600/yane10.jpg).

Imagem 79.

http://3.bp.blogspot.com/_ug5HCeyw0cw/SxnwbtTxheI/AAAAAAAAAuM/p7_49ktVF14/s320/yanesha2.jpg.

Imagem 80. British Museum

(http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN01167/AN01167721_001_1.jpg).

Imagem 81. Museo de América (Madrid, España).

Imagem 82. Museu do Índio

(http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/semu/projeto_unesco/instrumentos_musicais_e_de_sinalizacao/flauta_de_pa_7014/images/7014_f00014.jpg).

Imagem 83. Museu do Índio

(http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/semu/projeto_unesco/instrumentos_musica/sicais_e_de_sinalizacao/flauta_de_pa_7015/images/7015_f00019.jpg).

Imágenes 86 y 87. Atlas Musical y Sonoro del Ecuador

(<http://www.atlassonoro.gob.ec/content/nacionalidad-waorani?page=2#panel-viewtabs-middle-tab-7>).

Imágenes 88 a 90. Atlas Musical y Sonoro del Ecuador

(<http://www.atlassonoro.gob.ec/content/nacionalidad-siekopai?page=1#panel-viewtabs-middle-tab-7>).

Imagen 91. Portal Guarani

(<http://www.portalguarani.com/userfiles/images/Museo%20Andres%20Barbero/Adelina%20Pusineri/museo%20etnografico%20andres%20barbero%20flautas%20de%20pan%20ach%C3%A9s%2029.jpg>).

Imagen 92. Mundo Tango Danza

(<http://www.mundotangodanza.com.ar/flautamimbyheta.jpg>).

Imagen 93. Etnohistoria (http://www.etnohistoria.com.ar/hm/fotos/ins_mimbireta.jpg).

Imagen 94. http://www.mapi.uy/imgs/pieza_del_mes_042013_grande.jpg.

Imagen 95. Sonidos clandestinos ([http://1.bp.blogspot.com/-](http://1.bp.blogspot.com/-VQh5nKQKY04/Tk2c3KtbAyI/AAAAAAAAACRQ/mU9HD5sU-HY/s1600/mimby+ret%25C3%25A1.jpg)

[VQh5nKQKY04/Tk2c3KtbAyI/AAAAAAAAACRQ/mU9HD5sU-HY/s1600/mimby+ret%25C3%25A1.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-VQh5nKQKY04/Tk2c3KtbAyI/AAAAAAAAACRQ/mU9HD5sU-HY/s1600/mimby+ret%25C3%25A1.jpg)).

Imagen 96. Karosozuetta.blogspot.com ([http://1.bp.blogspot.com/-](http://1.bp.blogspot.com/-yijeOt4J9lk/T0T8rLfK3qI/AAAAAAAAAajg/5Cn7Dofsh78/s300/Et%25C3%25A1.jpg)

[yijeOt4J9lk/T0T8rLfK3qI/AAAAAAAAAajg/5Cn7Dofsh78/s300/Et%25C3%25A1.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-yijeOt4J9lk/T0T8rLfK3qI/AAAAAAAAAajg/5Cn7Dofsh78/s300/Et%25C3%25A1.jpg)).

Imagen 97. Culturainmaterialguarani.blogspot.com ([http://2.bp.blogspot.com/-](http://2.bp.blogspot.com/-hyqXWvKnLfU/Tpnnlt58RnI/AAAAAAAAAKoE/UBg5GshGjGc/s1600/Sin%2Bt%25C3%25ADtulo-2.jpg)

[hyqXWvKnLfU/Tpnnlt58RnI/AAAAAAAAAKoE/UBg5GshGjGc/s1600/Sin%2Bt%25C3%25ADtulo-2.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-hyqXWvKnLfU/Tpnnlt58RnI/AAAAAAAAAKoE/UBg5GshGjGc/s1600/Sin%2Bt%25C3%25ADtulo-2.jpg)).



<https://www.edgardocivallero.com/>