

Flautas de Pan de las tierras bajas de América del Sur

Una revisión bibliográfica

Edgardo Civalero

2013-12-15 / Revista Acontratiempo / N° 22

1. Introducción El presente texto está inspirado en las ideas esbozadas esquemáticamente en la sección Tierras bajas sudamericanas del artículo «Flautas de Pan», publicado en el Anuario 2012 de la «Revista de Folklore» de la Fundación Joaquín Díaz (España). Los contenidos originales allí presentados han sido ampliados, re-estructurados, profundizados y acompañados por una copiosa literatura. Puede accederse al artículo original de RdF y a otros textos del autor sobre flautas de Pan a través de su blog «Bitácora de un músico» (<http://bitacoradeunmusico.blogspot.com.es/>), sección «Trabajos». '); onmouseout='tooltip.hide();>*



1.1. Definición y características

La flauta de Pan (421.112 en la clasificación de Hornbostel y Sachs) es un aerófono o instrumento de viento compuesto por un número variable de tubos de diversos 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 disponer de biseles simples o dobles (uno o dos cortes oblicuos) o incluso de ciertos tipos de boquillas. Según la forma de la embocadura, el sople será transversal o inclinado.

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

Los tubos pueden interpretarse de forma separada (*stopped-pipe ensembles*), o bien unirse en un solo instrumento. En la primera variante, varios intérpretes provistos de un único tubo coordinan e intercalan sus distintas notas para crear desde melodías sencillas a densas estructuras polifónicas. En la segunda, las flautas pueden tener forma de atado o manojo (*bundle panpipe*) o, más comúnmente, de hilera o balsa (*raft panpipe*). Éstas últimas, las 'flautas de Pan típicas', presentan distintos esquemas de ordenamiento de los tubos (ascendentes, ascendentes/descendentes, combinados), lo cual les proporciona una silueta característica. Además, pueden contar con 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. No obstante, la definición ofrecida por Hornbostel y Sachs en su clásico artículo de 1914 ('varias flautas que se soplan por un extremo, combinadas para formar un solo instrumento') permite identificarlas como tales.

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 en los cinco continentes. Tan amplio recorrido espacial y temporal 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 brinda un enorme abanico de formas y sonidos.

1.2. Sobre el relevamiento bibliográfico

Los datos y referencias que se presentan a lo largo de las siguientes páginas han sido organizados geográficamente, respetando en lo posible las divisiones políticas sudamericanas actuales pero sin desconocer que muchas sociedades indígenas prescinden de tales límites. Para su elaboración se han consultado diversas fuentes bibliográficas y soportes documentales: desde monografías y publicaciones periódicas hasta archivos de audio y video, pasando por literatura gris, ediciones locales y todo tipo de sitios *web*. La información obtenida a través de este proceso de búsqueda y recolección de datos fue filtrada, estructurada y contrastada, en la medida de lo posible, con los trabajos de autores e instituciones de reconocida solvencia académica; las dudas y contradicciones, cuando han existido, se han hecho notar en el texto.

Se ha dado mucha importancia a los recursos lingüísticos (diccionarios, gramáticas, métodos de aprendizaje), a los documentos elaborados para los programas de educación intercultural bilingüe (que recogen y exponen el patrimonio cultural intangible de distintos pueblos originarios) y a los informes de lingüistas y otros profesionales que han estado en contacto directo con las poblaciones a estudiar. Todos ellos reflejan detalles y realidades que no suelen aparecer en otras fuentes.

En líneas generales, puede decirse que no existen escritos dedicados específicamente a la descripción y el análisis de las flautas de Pan de las tierras bajas de América del Sur (caso contrario de lo que ocurre con sus pares de la cordillera de los Andes, que cuentan con una extensa bibliografía). Los datos sobre estos aerófonos suelen encontrarse insertos en textos no especializados, en informes o en estudios mucho más amplios –en ocasiones ni siquiera organológicos o etnográficos–, de los cuales deben ser extraídos para ser cuidadosamente contrastados.

A lo largo del proceso de búsqueda y análisis de dicha información se ha comprobado que la profundidad y el grado de confiabilidad y veracidad de los contenidos disponibles es altamente variable, dado que los mismos han sido producidos por un conjunto muy diverso de autores, que incluye desde misioneros norteamericanos hasta *bloggers* locales. Por eso mismo, a la hora de evaluar los datos obtenidos, estos han sido cotejados no solo con las producciones académicas, sino con otras fuentes (p.e. sitios *web* de organizaciones o artistas indígenas), las cuales suelen proporcionar jugosos detalles sobre los instrumentos, su repertorio y su contexto social y cultural, aunque la forma en la que se expone esa información sea, a veces, realmente caótica.

Uno de los principales problemas que se han detectado en las descripciones de estos (y otros) instrumentos musicales es la gran cantidad de nombres que recibe un mismo elemento, a la que se suman las distintas grafías que admite cada uno de ellos. Debido a que hasta el momento no existen alfabetos o escrituras normalizadas para la gran mayoría de las lenguas indígenas de las tierras bajas (algunas de ellas, de hecho, no han sido estudiadas, y muchas no disponen siquiera de un mínimo diccionario), a que cada lengua incluye una serie de variantes dialectales, y a que cada comunidad suele designar los instrumentos que usa de una forma particular, tanto el número de términos empleados para nombrar una flauta de Pan en concreto como la forma de escribirlos complica enormemente la tarea de identificarlos.

Hay que señalar que algunas de esas designaciones y sus grafías corresponden a equívocos y errores de los autores al tratar de comprender e interpretar los testimonios recogidos. Errores que en más de una ocasión han sido incluidos y replicados por la literatura académica, debido a la imposibilidad (o a la negligencia) de ciertos estudiosos de contrastar sus fuentes.

2. Las flautas de Pan de 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 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.

En las sociedades originarias de las tierras bajas sudamericanas, gran parte de la producción musical (instrumental o cantada) y de las expresiones asociadas a ella (danza y otras representaciones) están vinculadas a las celebraciones comunitarias y a las ceremonias religiosas más importantes (incluyendo agradecimientos a las divinidades, festejo de distintas etapas del ciclo vital de las personas o del ciclo agrícola, etc.). La mayor parte de las flautas de Pan suelen ejecutarse precisamente en esos contextos: p.e. la *peruma* de los Baniwa, la *requërcanets* de los Amuesha, la *wewo* de los Barasana, la *kalisu-ot* de los Puinave y la *tsidupu* de los Xavante. Algunas de ellas aparecen en narrativas míticas (p.e. la *sonkari* de los Asháninka) o figuran en el *corpus* de leyendas tradicionales (p.e. la *ari'yarihua* de los Secoya). Y salvo escasas excepciones, el uso de estos aerófonos queda reservado a intérpretes masculinos.

Además de la música comunitaria, también hay espacio para el canto y/o la interpretación musical personal y privada, desligada de todo sentido como no sea el solaz individual o familiar. De ese ambiente más íntimo también forman parte algunas flautas de Pan, p.e. la *luweimë* de los Wayana, el *rondador* de los Awá o la *pekámanch* de los Awajún.

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 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.).

3. 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 Roussillon, mutler les bêtes.

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

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 Kari'ña 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.

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*).

4. Venezuela

[Imagen 1](#)

De los conjuntos de flautas de Pan indígenas documentados en territorio venezolano, quizás el más conocido sea el de las *verékushi* (o *vereeecushi*) 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 Kashaama (Cachama), Taskabaña, Güica, Bajo Hondo, Camurica, Moytaco y Mapiricure, en los distritos Freites, Independencia, Monagas y Miranda del estado Anzoátegui (Martín, 1982).

Intérprete: carrizo

' href="http://www.musigrafia.org/files/player//index.php?info=audios_acontratiempo_21/civallero_1.mp3"> Audio 1

Generalmente las *verékushi* acompañaban la danza *maremare*, incluyendo la que se ejecutaba en celebraciones rituales como el *akaatomp* o '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 (*maraka*) 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), 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 espíritus 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 *akaatomp* (*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).

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.

[Audio 2](#)

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).

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. Una 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 intercalarse 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.

[Audio 3](#)

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 Capayacuár (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 Kariña 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 Maignalida (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 *murankinēto*' 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 *murankinēto*', el ritual de perforación del tabique nasal, va acompañada por las *are're*' (Henley, 2001; Matarezio 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 *macho-hembra*, 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, 1975; Kuss, 2004; Hurtado Duéñez, 2007). Los *carrizos* de los Warekena del estado Amazonas venezolano (comunidad Wayanapi, a orillas del río Guainía) y del homónimo estado brasileño (Hurtado

Duénhez, 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.

5. 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 (Maroa, departamento de Casiquiare) y en Brasil (Hurtado Duénhez, 2007; Santos Costa, 2009) construyen las *peruma*, *turruturu* (en baniwa) o *cariço* (en ñe'ngatú o *lingua geral*), 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 *carriço* en algunas fuentes; sin embargo, se trata de flautas verticales (similares a las *yuruparí*).

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 Duénhez, 2007; OEI, 2008). 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 *iíwa* o *íwa* (Klumpp, 1995; Hurtado Duénhez, 2007).

[Audio 4](#)

Quizás las flautas de Pan indígenas mejor descritas de la región sean las de los Guahibo, Sikuani 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 *jivabürü* o *jivaburü* y, al igual que buena parte de las culturas del área del Orinoco, incluyen un instrumento 'macho' y uno 'hembra' (Hurtado Duénhez, 2007). 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* o *jiwabu* y *yalerú* (Romero Ibarra, 2005).

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 pekuarsibêrê* o *tzaqui-pekuarsib'r'* (de *tzaqui*, 'plumas') elaboradas con plumas de *jabiru* o garzón soldado (Yépez Chamorro, 1993; Miñana, 2009).

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 'motilonos') ejecutan las *jok'ku*. Poseen una 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).

6. Colombia

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.

[Audio 5](#)

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 *et al.*, 2000). Según Miller y Miller (1973):

«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».

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).

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 *júaiba*. La *daroiba* es el tamaño más grande, y la flauta guía; se hace de carrizo *pedubü* y *cuatücarü*. La *júaiba* es la más pequeña (Morse, Salser *et al.*, 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), 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».

Continuando en el departamento del Vaupés, los Hupdë o Jupda interpretan las *heheh* de caña (Erickson y Erickson, 1993). Y las *wewo(ro)* (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 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* 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 podría traducirse como 'estante o puente de cañas'.

[Audio 6](#)

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 (Sadie y Tyrrell, 2001). El *reribakui* incluye varios tubos de carrizo unidos por fibra de palmera *chambira* (*Astrocaryum 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 *menisai* (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 *reribacui*, *fillabacui* o *gillabacui*, y el *figo* o *refigo* 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 *chiruro*s del 'Baile del muñeco', vigentes entre los pueblos del área Mirití-Aporis, 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 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'rrdagsite*, *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 *et al.* (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 *púnkuri*. Todas esas flautas tienen 5 tubos 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 Kaméntsá 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 *rondador*). 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 hilera 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 cavy* (Gerdel y Slocum, 1983; Sadie y Tyrrell, 2001).

7. Brasil

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 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 (landé, s.f.), los Asurini (flautas con 6 tubos de caña *tacuara*; Museu do Índio, 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.

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

Los Wanano, Guanano o Kotirîa 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.)»

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.

[Imagen 2](#)

En el mismo estado de Amazonas aparecen los *capadores* de 2-6 tubos ejecutados por los Mura o Bohura y los Pirahã o Hi'a'iti'ih'i' del río Maici (Rodrigues, 1977). También se interpreta la *yuru'i* de 3 tubos. Elaborada con juncos *gwakagwa'yv* por los Parintintin,

Cabahyba o Kagwahiv entre los ríos Madeira y Marmelos (Betts, 1981), su nombre deriva del vocablo *yzeru*, 'fiesta'.

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 Jurueña, en el estado de Mato Grosso (Milanez, 2007; landé, s.f.). Estos instrumentos constan de 5-6 tubos de caña *tacuara* atados con hilo de algodón o *embira* y decorados con *urucú* (*Bixa orellana*). 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 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 *tacuara*, 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 *pahõri'wa*, las tocan de noche (Jardim Falleiros, 2011). Su construcción está a cargo de los auxiliares de la ceremonia, 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 denominan *nejokana* ('padre'), *malastiakana* ('el del medio'), *kitimaatiana* ('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.

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, 2012). Los Rikbaksá o Erigpaksá del mismo estado poseen las *seriksakehetsa* 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 *wõpe* (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 el estado 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 buitre *urubu* (Programa Wajãpi, 2006).

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).

8. Perú

[Imagen 3](#)

La diversidad organológica que ofrece la Amazonía peruana es mucho mayor, cuantitativa y cualitativamente, que la que puede encontrarse en el área andina del Perú. 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*.

Al norte del territorio Ocaina, los Bóoráa o Bora (que también ocupan algunas áreas del departamento colombiano de Amazonas) hacen sonar las *chiyyoró* o *chiyoró*. Algunas fuentes las citan como kuhriba, 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 chiyyoró, que expresa además el carrizo que se usa, extraído de la planta *chiyyorohíba* (Thiesen y Thiesen, 1998). ');' onmouseout='tooltip.hide();>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 'quena', y no solo para flautas de Pan.

Toda el área que se despliega al sur de los territorios Ocaina y Maijuna (ubicados 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 Nihamwo. 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 Powlison (1995) señala que las flautas de Pan se denominan dudumuta, rudumuta o dyuuduumutá; los ñiratúúchiy 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».);' onmouseout='tooltip.hide();>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. Si lo está entre los Tikuna, Ticuna o Magüta, ubicados al este de los Yagua, siguiendo el curso del río Amazonas, 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 *séno* (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).

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

[Audio 7](#)

Los Amuesha, Yánasha o Yanasha' de los departamentos de Huánuco, Pasco y Junín (ubicados en el centro geográfico de Perú) poseen un interesante conjunto de flautas de Pan llamadas *requercanets* o *recarcanets* (Santos Granero, 2009). El conjunto incluye dos pares cortos que acompañan 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 *requercantsoch*.

La música Yánasha 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 Yánasha, 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 Yánasha, 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 Chacón (2007) se refiere a este aerófono como 'el teteco culina de los campas'. 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 *sonkárantsi*, 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* (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.).

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 *sonkárantsi* o *isónkare* de 5 tubos (Sadie y Tyrrell, 2001; Chávez *et al.*, 2008).

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 y/o frotar el *teteco*, un caparazón de tortuga *motelo* (*Chelonoidis denticulata*) con resina de árbol *cacaraba* (*Inga sp.*).

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 *et al.* (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 *masháica*.

Los mismos autores se refieren a la *yupana*, que aparece también citada como *yopána* (Loriot, Lauriault *et al.*, 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 *rehue* 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 *nákguship*, *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* (*Socratea exorrhiza*) con fibra muy fina de palmera *chambira*.

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 *ayámtai* (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 *et al.*, 1996; Mejiant, 2006): *kantásh* figura como el nombre de un pez cíclico.

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 de caña *guadua* (*Guadua sp.*), 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 *Ñañé* (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.

9. Ecuador

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-pipe ensembles*) de los Waorani de las provincias de Napo, Orellana y Pastaza (Rival, 1996; Mullo Sandoval, 2007), que casi no se ven.

Algunos ejemplos ecuatorianos de este aerófono se comparten con pueblos de los departamentos colombianos de Putumayo y Nariño; es el caso de las flautas de los Siona (provincia ecuatoriana de Sucumbios) y de las de los ya citados Awá o Kwaiker. Algo similar ocurre con pueblos que también están presentes en el norte del Perú (*vid. supra*), como los Secoya, Aido Pai o Piojé (provincia ecuatoriana de Sucumbios) y los Achuar y los Shuar (provincias ecuatorianas de Morona Santiago y Pastaza).

10. 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 (*Laportea aestuans*). En general, estas flautas se usan para lamentaciones por la muerte inesperada de una moza núbil (*tora:iká*), para 'llamar a la lluvia' (*kymira:iká*) o para expresar todo tipo de emociones negativas (Szarán, 1997). Las *mbriku ika mimby* se hacen con 3 o más canutos de caña *tacuara* (*Guadua sp.*), enlazados por un cordoncillo de fibras de palmera *pinđó* (*Syagrus romanzoffiana*) o de corteza de *gwembepi* (*Phylodendron sp.*); éstas son interpretadas por adolescentes cuando abunda la miel (*tei tárâromimby*); 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 algunos 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, aunque no provee más datos al respecto.

Los distintos grupos Guaraní poseen flautas de tubos separados (*stopped-pipe ensembles*), como las *mimbí 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. Suele tratarse de 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 grupos de 3 y 4 tubos en manos de dos ejecutantes, sueltos o, a veces, sujetos por una ligadura denominada *wembepi*. 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.

11. Bolivia

Si bien el panorama de las flautas de Pan en Bolivia está dominado por los instrumentos construidos 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 *morao* 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), el de las *caniciana* de plumas de *bato* o *jabirú* de los Canichana, Kanichana o Canesi de las sabanas del río Mamoré (Cavour, 1994); o el de 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 Mosestén, 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).

En el vecino 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 Pascua (de marzo a abril) a San Pedro (29 de junio), mientras que las *yoresoma* se tocan desde el 8 de diciembre hasta fin de año. En general los tubos mayores tienen 1 cm. de diámetro y entre 10 cms. (hembra) y 20 cms. (macho) de longitud. Las *yoresoma* se utilizan exclusivamente para la danza y en celebraciones religiosas; las *yoresorr*, por su parte, se emplean en contextos festivos de carácter más profano (Roza, 2011; Valencia Achá, 2012).

Los conjuntos de *stopped-pipe ensembles* de Bolivia incluyen las flautas de tubos separados de los Chácobo o No'iría 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.

12. Agradecimientos

A Sara Plaza Moreno por su inestimable colaboración en la revisión y corrección de este texto, y a Danny Torres A. por su ayuda en la elaboración de la sección 'Venezuela'.

13. Bibliografía citada

1. Ahué Coello, F, *et al.* (1997). *Libro guía del maestro: materiales de lengua y cultura ticuna*. Bogotá: División de Etnoeducación.
2. Alemán, T, López, R, *et al.* (2000). *Wirã ya, peamasa ya wererituri (Desano-Español)*. Bogotá: Editorial Alberto Lleras Camargo.
3. Alvarado, L. (1945). *Datos etnográficos de Venezuela*. Caracas: Ministerio de Educación Nacional.
4. Aretz, I. (1958a). *Correlaciones entre las flautas de pan venezolanas y las andinas de alta cultura*, en Boletín Indigenista Venezolano, 6 (1-4), 111-118.
5. Aretz, I. (1958b). *El maremare como expresión musical y coreográfica*. Caracas: Instituto de Folklore.
6. Arias, S. (2010). *Chiquitanos y guarayos se expresan a través del violín*, en Los Tiempos, 20 de agosto.
7. Barbosa Spaolonse, M. (2006). *Uma 'tradição' em performance: corporalidade, expressividade e intercontextualidade num rito de iniciação social entre os Xavante de Sangradouro*. Florianópolis: Universidad Federal de Santa Catarina.
8. Barrère, P. (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.
9. Beer, P, *et al.* (1994). *Pioneros de la antropología: memoria visual, 1936-1950*. Bogotá: Banco de la República; Colcultura.
10. Bermúdez, E. (2006). *Shivaldamán: Música de la Sierra Nevada de Santa Marta*. [S.l.]: Fundación de Música.
11. Bertrand-Ricoveri, P. (2010). *Mitología Shipibo: Un viaje en el imaginario de un pueblo amazónico*. París: L'Harmattan.
12. Betts, L. (1981). *Dicionário parintintin-português*. Cuiabá: Sociedade Internacional de Linguística.
13. Bianchi, C. *et al.* (1982). *Artesanías y técnicas Shuar*. Quito: Abya Yala.
14. Binder, R, Harms, P, *et al.* (1995). *Vocabulario ilustrado Wounmeu – Español – Epena Pedee, tomo 2*. Bogotá: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
15. Boonstra, H, Eakin, L, *et al.* (1980). *Bosquejo etnográfico de los shipibo-conibo del Ucayali*. Lima: Prado Pastor.
16. Burtch, S. (1983). *Diccionario huitoto murui, tomo I*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
17. Butler, L. K. (2008). *Diccionario shiwilu-castellano castellano-shiwilu*. Arizona: Universidad de Arizona. http://www.u.arizona.edu/~lkbutler/shiwilu_dictionary2.pdf
18. Calle, H. y Croke, I. (1969). *Los huitotos: notas sobre sus bailes y sobre su situación actual*, en Revista de la Universidad Nacional de Colombia, 3.
19. Callone, I. (1977-78). *Los Coreguajes*, en Ethnia, pp. 50-51.
20. Camacho González, H. A. (1996). *Nuestras caras de fiesta*. Bogotá: Tercer Mundo Editores
21. Cavour, E. (1994). *Instrumentos musicales de Bolivia*. La Paz: E. Cavour.
22. 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.
23. CIDICUV [Centro de Investigación y Difusión de la Cultura Venezolana] (2005). *CIDICUV (II Muestra de Comunicación Digital)*.

- Consultado el 25 de agosto de 2013 en http://servidor-opsu.tach.ula.ve/alum/pd_2/Cidicuv/html/index.html
24. Cifuentes Ramírez, J. (2002). *Memoria cultural del Pacífico*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.
 25. CIPCA [Centro de Investigación y Promoción del Campesinado] (2006). *Gwarayu mba'ekwasa / Saberes del pueblo guarayo*. Santa Cruz (Bolivia): CIPCA.
 26. Civrieux, M. (1971). *Los carrizos precolombinos de Cumanacoa*. Caracas: Universidad de Oriente.
 27. Civrieux, M. (1995). *Ritos funerarios kariña*. Puerto Ordaz: Ed. Alsur.
 28. Cook, D, y Gralow, F. (2001). *Diccionario bilingüe koreguaje-español*. Bogotá: Editorial Alberto Lleras Camargo.
 29. Coppens, W. (1975). *Música indígena Makiritare*. Caracas: Fundación La Salle.
 30. Costa Chacón, T. (2012). *The phonology and morphology of Kubeo: the documentation, theory and description of an Amazonian language*. Manoa: University of Hawai'i.
 31. Cruz Mello, M. I. (1999). *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis: Universidad Federal de Santa Catarina.
 32. Cruz Mello, M. I. (2005). *Iamurikuma: Música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis: Universidad Federal de Santa Catarina.
 33. Chaumeil, J. P. (2001). The Blowpipe Indians. En L. M. Rival y N. L. Whitehead (eds). *Beyond the visible and the material*. Oxford: University Press.
 34. Chávez, M, et al. (2008). *Instrumentos musicales tradicionales de varios grupos de la selva peruana*, en Datos Etnolingüísticos (Instituto Lingüístico de Verano), 36.
 35. Da Cunha Moura, P. P y Zannoni, C. (2010). *A música dos povos indígenas do Maranhão*, en *Cadernos de Pesquisa*, 17 (3), 28-36.
 36. De la Cruz, M. L. et al. (1990). *Niños de Colombia Indígena*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología; Colcultura.
 37. Deicat, G. W. (1996). *Diccionario aguaruna-castellano*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
 38. Delgado, P. S. (2008). *Entre a estrutura e a performance: ritual de iniciação e faccionalismo entre os Xavante da Terra Indígena São Marcos*. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
 39. Dooley, R. A. (2006). *Léxico Guaraní, Dialeto Mbyá*. Cuiabá: Sociedade Internacional de Linguística.
 40. Dreyfus-Roche, S. (1972). *Musique indienne du Brésil*. París: Editions Musée de l'Homme-CNRS.
 41. Duff-Tripp, M. (1998). *Diccionario yanasha' (amuesha)-castellano*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
 42. Elida R., M. A. (2009). *La culebra de Ipure*. Consultado el 25 de agosto de 2013 en <http://culebraipure.blogspot.com.es/>
 43. Erickson, C. y Erickson, T. (1993). *Vocabulario jupda-español-portugués*. Bogotá: Asociación Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
 44. Fast, D, Fast, D, et al. (1996). *Diccionario Achuar-Shiwiar - Castellano*. Yarinacocha: Instituto Lingüístico de Verano (SIL); Ministerio de Educación de Perú.
 45. FINIDEF (2005). *Los Hoti: La música y el canto*, en *EncontrARTE*, 12.
 46. Fiori Reggio, L. y Monsalve Pino, J. (1995). *El baile del muñeco*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.
 47. Fletcher, N. H. (2005). *Stopped-pipe wind instruments: Acoustics of the panpipes*, en *Journal of the Acoustical Society of America*, 117 (1), 370-374.
 48. Franco, J. C. (s.f. a). *Análisis de las expresiones musicales del pueblo Shuar*. Consultado el 25 de agosto de 2013 en <http://abaco.inpc.gob.ec/pagina/investigacion.html>
 49. Franco, J. C. (s.f. b). *La etnomusicología de los Secoyas del Aguarico*. Consultado el 25 de agosto de 2013 en <http://www.onirogenia.com/chamanismos/la-etnomusicologia-de-los-secoya-del-aguarico/>
 50. Fundapatriomio Sucre (2002). *Sucre, Música y Tradición. Vol I*. Cumaná: Fundapatriomio Sucre.
 51. Gasché, J. (1976). *Musiques des Indiens Bora et Witoto d'Amazonie Colombienne*. Ivry: Musée de l'Homme.
 52. Gasché, J. (2007). *Historia de Buinaima y los Tigres – Gente del Centro*. Consultado el 25 de agosto de 2013 en http://search.language-archives.org/record.html?id=www_mpi_nl_MPI876702
 53. Gerdel, F. y Slocum, M. C. (1983). *Diccionario páez-español*. Lomalinda: Townsend.
 54. Golmand, I. (1911-2002). *Irving Golmand Papers, Sound Recordings. Cubeo Indians*. Washington: National Anthropological Archives, Smithsonian Institution.
 55. Harms, J. A. (ed.) (1993). *Vocabulario ilustrado en el idioma epena*. Bogotá: Editorial Alberto Lleras Camargo.
 56. Hart, H. (1988). *Diccionario chayahuita-castellano*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
 57. Henley, P. (2001). Inside and out. Alterity and the ceremonial construction of the person in the Guianas. En L. M. Rival y N. L. Whitehead (eds). *Beyond the visible and the material*. Oxford: University Press.
 58. Hornbostel, E. M. y Sachs, C. (1914). *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*, en *Zeitschrift für Ethnologie*, 46 (4-5), 553-590.
 59. Hurtado Duéñez, N. (2007). *Instrumentos musicales indígenas del Amazonas venezolano*. Caracas: [s.d.]. Consultado el 25 de agosto de 2013 en <http://www.acnilo.org/Demo/index.htm>
 60. Iandé – Casa das Culturas Indígenas (s.f.). Consultado el 25 de agosto de 2013 en <http://www.iande.art.br/>
 61. Idrovo Irigüen, J. (1987). *Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador: estudio de la exposición 'Música milenaria'*. Cuenca: Museo del Banco Central del Ecuador.
 62. IPANC [Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural] (2006). *Patrimonio cultural en la tradición de finados. Panorámica desde la Cartografía de la Memoria del Convenio Andrés Bello*. Quito: IPANC.
 63. Izikowitz, K. G. (1934/1970). *Musical and other sound instruments of the South American Indians. A comparative ethnographical study*. Gotemburgo: S.R. Publishers.
 64. Jardim Falleiros, G. L. (2011). *Dats'a'uwedzé. Vir a ser e não ser gente no Brasil Central*. Santo André: Universidade de São Paulo.
 65. Jones, P. y Jones, W. (2009). *Diccionario bilingüe eduria & barasana-español*. Bogotá: Editorial Fundación para el Desarrollo de los Pueblos Marginados.
 66. Kindberg, L. (2008). *Diccionario asháninca*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
 67. Kindberg, W. (2008). *Música de los campá asháninca*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
 68. Klumpp, D. P. (1995). *Vocabulario Piapoco-Español*. Bogotá: Asociación Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
 69. Kuss, M. (ed.) (2004). *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History. Vol. 1*. Austin: University of Texas Press.
 70. Landin, D. (2005). *Dicionário e léxico karitiana/português*. Cuiabá: Sociedade Internacional de Linguística.
 71. Leach, I. M. (2008). *Vocabulario ocaína*. 2.ed. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
 72. Leal, S. (2012). *Danhono: iniciação xavante*. [s.l.]: Instituto2i. Consultado el 25 de agosto de 2013 en http://lab.i2i.org.br/sites/lab/files/descricao_pb_tela_2.pdf
 73. Lira, J. R. (1989). *Yukpa Emai'k'pe: Aproximación Al Mundo Musical Yukpa*. Maracaibo: Universidad del Zulia.
 74. Liscano, J. y Seeger, C. (1941). *Folk music of Venezuela. From the Archive of Folk Song. LP record AFS L15*. Washington: The Library of Congress.

75. Loos, E. y Loos, B. (2003). *Diccionario capanahua-castellano*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
76. Lopes da Silva, A. (2010). *A escola que desenterrou as flautas*, en Blog do ISA (Instituto Socioambiental). Consultado el 25 de agosto de 2013 en <http://g1.globo.com/platb/natureza-isa/2010/11/12/a-escola-que-desenterrou-as-flautas/>
77. Lorient, J., Lauriault, E., et al. (1993). *Diccionario shipibo-castellano*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL); Ministerio de Educación.
78. Loza, C. B. (2012). *La Ichapekene Piesta*, en La Razón, 19 de agosto.
79. Maisangara (2013). *Carnaval mashakara*. Consultado el 25 de agosto de 2013 en <http://maisangara.blogspot.com.es/2013/04/carnaval-mashakara.html>
80. Martín, G. (1982). *Hana karina rote (Solo nosotros somos hombres)*, en UNA Documenta, 1 (2), 54-61.
81. Matarezo Filho, E. T. (2010). *Ritual de iniciação masculina dos Waimiri-Atroari*. Consultado el 25 de agosto de 2013 en <http://seer.bce.unb.br/index.php/revistapos/article/viewFile/8653/6544>
82. Mattei Muller, M. C. (1990). *And Mareota created the world...* Caracas: Armitano.
83. Mejiant, L. (2006). *Diccionario ilustrado shuar-español*. Quito: UNICEF.
84. Mendizábal, M. (1986). *La flauta pánica de los Guarayú del oriente boliviano: documentación organológica y análisis de su repertorio musical*, en Temas de etnomusicología, ii, 29-66.
85. Menezes Bastos, R. J. (2009). *Música en las sociedades indígenas de las tierras bajas de América del Sur: estado del arte*, en A contratiempo, 14.
86. Merusa (2012). *Beyond the Orinoco: Indigenous Music from Venezuela*. [s.l.]: Merusa.
87. Milanez, F. (2007). *Irantxe: Jovens retomam a identidade de seu povo*, en Brasil Indígena, 3 (5), 8-13.
88. Miller, J. y Miller, M. (1973). *Desano*, en Aspectos de la cultura material de grupos étnicos de Colombia, tomo I. Bogotá: SIL; Ministerio de Gobierno de Colombia.
89. Miñana Blasco, C. (2009). *Investigación sobre músicas indígenas de Colombia. Primera parte: un panorama regional*, en A contratiempo, 13.
90. Moore, B. R. (1979). *El cambio cultural entre los colorado de Santo Domingo*, en Cuadernos Etnolingüísticos, 5. Quito: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
91. Morse, N. L., Salsler, J. K., et al. (comp.) (1999). *Diccionario ilustrado bilingüe cubeo-español*. Bogotá: Editorial Alberto Lleras Camargo.
92. Moser, B. y Tayler, D. (1961). *Resultados de la Moser-Tayler Anglo-Colombian Expedition*. Consultado el 25 de agosto de 2013 en <http://sounds.bl.uk/World-and-traditional-music/Moser-Tayler-Colombia/025M-C0207X0047XX-0200V0>
93. Mullo Sandoval, J. (2007). *Música popular tradicional del Ecuador*. Quito: IPANC.
94. Museu do Índio (2012). *Base de dados*. Consultado el 25 de agosto de 2013 en <http://www.museudoindio.org.br/>
95. Museu Paranaense (2008). *Os Índios Xetá: A produção da cultura material Xetá*. Consultado el 25 de agosto de 2013 en <http://www.museuparanaense.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=111>
96. Musée du Monde (s.f.). *Musique instrumentale des Wayana du Litani*. Paris: Buda Musique.
97. Nies, J. (1986). *Diccionario Piro (Yine). Tokanchi gikshijikowaka-steno*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
98. Nordernskjöld, E. (1924). *The changes in the material culture of two Indian tribes under the influence of new surroundings*. Gotemburgo: AMS Press.
99. Ocora (1995). *Brésil: Amérindiens d'Amazonie – Asurini & Arara*. Francia: Ocora.
100. OEI [Organización de Estados Iberoamericanos] (2008). *Informe del Sistema Nacional de Cultura de Colombia*. [s.l.]: OEI.
101. Olsen, D. A. y Sheehy, D. E. (eds.) (2008). *The Garland Handbook of Latin American Music. 2.ed.* Nueva York: Routledge.
102. 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.
103. Orbe, G., Parker, S., et al. (1987). *Kana acha'taka ijnachale kana chamekolo. Vocabulario y textos chamicuro*. Pucallpa: Instituto Lingüístico de Verano (SIL); Ministerio de Educación.
104. Ortiz, M. A. (1996). *Calendario de fiestas tradicionales venezolanas*. Caracas: Fundación Bigott.
105. Pardo, M. (1987). *Indígenas del Chocó*, en Introducción a la Colombia Amerindia. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.
106. Paredes, O. (2003). *Tradiciones de Venezuela: su música y danza*. Caracas: FUNDACEC.
107. Payne, D. (2008). *Diccionario ashéninka-castellano*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
108. Peña Conquista, K. (2011). *Dialogando con los ancestros: Danzas del pueblo Wounaan de Panamá* San Cristóbal de las Casas: Universidad Indígena Intercultural.
109. Pérez Bugallo, R. (1996). *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
110. PIB [Povos Indígenas do Brasil] (s.f.). Consultado el 25 de agosto de 2013 en <http://pib.socioambiental.org/>
111. Piedade, A. T. (1997). *Música ye'pã-masa: Por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catalina.
112. Piedade, A. T. (2004). *O canto do kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catalina.
113. Powlison, P. (1995). *Diccionario yagua-castellano*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
114. Preuss, K. T. y Fischer, M. (1993). *Los pueblos indios en sus mitos. Vol. 7: Los Mai-huna*. Quito: Abya-Yala.
115. Programa Wajãpi (2006). *Moraita rewaã*. Iepé: Gobierno de Brasil, Ministerio de Cultura.
116. Pusineri, A. (1989). *Guía ilustrada del Museo Etnográfico 'Andrés Barbero'*. Consultado el 25 de agosto de 2013 en http://www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=14186
117. Quatra, M. M. (2008). *El proceso de iniciación chamánica en la comunidad Eñepa de San José de Kayamá*, en Antropológica, 52 (110), 35-87.
118. Ramírez, A. (2009). *Algunos de los carrizos autóctonos presentes en el universo de la música de Venezuela*. Consultado el 25 de agosto de 2013 en <http://cellunerg.blogspot.com.es/2009/10/algunos-de-los-carrizos-autoctonos.html>
119. Ramírez, A. (2008). *Aibú: la voz del más allá*, en Aibú. Revista de la Asociación Nacional 'Flautistas de Venezuela', 1 (1), 4-5.
120. Reichel-Dolmatoff, G. (1943). *La cultura material de los indios Guahibo*, en Revista del Instituto Etnológico Nacional, 1 (1), 437-506.
121. Riol, R. (2009). *La música en la cultura awajún*. Consultado el 25 de agosto de 2013 en <http://colectivoirradia.wordpress.com/2010/06/27/la-musica-en-la-cultura-awajun/>
122. Rival, L. (1996). *Hijos del sol, hijos del jaguar: los huaorani de ayer y de hoy*. Quito: Abya-Yala.
123. Rodrigues, A. D. (1978). *A língua dos índios Xetá como dialecto guarani*, en Cadernos de Estudos Lingüísticos, 1, 7-11.
124. Rodrigues, I. E. de O. (1977). *Alguns aspetos da ergologia Mura-Pirahã*, en Boletim do MPEG, 65, 1-47.
125. Rodríguez, M. V. (2010). *Diseño de una ruta turística de interpretación cultural para la promoción y desarrollo local de la etnia aborigen Warao en el estado Delta Amacuro, Venezuela*. Caracas: Colegio Universitario de Caracas.

126. Romero Ibarra, M. E. (2005). *Ensayos orinoquenses*. Bogotá: Biblioteca Virtual del Banco de la República.
127. Rozo, F. (coord.) (2011). *Curaciones de luna nueva: Saberes, prácticas y productos musicales en Lomerío*. La Paz: FAUTAPO-ProAa.
128. Ruiz, I. (2011). *Aborigen, sudamericana y transgresora: la ingeniosa flauta de pan de las mujeres mbyá-guaraní*, en Trans: Revista transcultural de música, 15, 1-38.
129. Sadie, S. y Tyrrell, J. (eds.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: Grove.
130. Santos Costa, Y. (2009). *Análise das danças Baniwa: uma reflexão sobre a dinâmica identitária e cultural dos povos indígenas da Amazônia*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa.
131. Santos Granero, F. (2008). *Sancahuarero (canción yanasha)*. CISEPA, Seminario de Estudios Narrativos y Rituales. Consultado el 25 de agosto de 2013 en <http://corinto.pucp.edu.pe/sen/node/123>
132. Santos Granero, F. (2009). From baby slings to feather Bibles and from star utensils to jaguar stones. En F. Santos Granero (ed.). *The occult life of things: Native Amazonian theories of materiality and personhood*, pp. 105-127. Arizona: University Press.
133. Schauer, J. 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.
134. SIL [Summer Institute of Linguistics] (1993). *Awajunti takatai aidau pachisa augmatbau. Relatos sobre las cosas utilizadas en la cultura aguaruna*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
135. SIL [Summer Institute of Linguistics] (1999). *Ididenicca ima / Relatos de nuestros antepasados. Culina (Madija), vol. 2*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
136. Smith, C. y Smith, R. (1973). *Barasano del sur*, en *Aspectos de la cultura material de grupos étnicos de Colombia, tomo I*. Bogotá: Ministerio de Educación, pp. 139-159.
137. Smithsonian National Museum of Natural History (s.f.). *Anthropology Department*. Consultado el 25 de agosto de 2013 en <http://anthropology.si.edu/>
138. Smothermon, J. y Smothermon, J. (1993). *Masa ye, gawa ye rāca āmara tuti (Macuna - español diccionario de 850 palabras)*. Bogotá: Editorial Alberto Lleras Camargo.
139. Snell, B. A. (2011). *Diccionario matsigenka-castellano*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
140. Szarán, L. (1997). *Diccionario de la música en el Paraguay*. Consultado el 25 de agosto de 2013 en <http://www.luisszaran.org/DiccionarioPrologo>
141. Tessmann, G. (1930). *Die Indianer Nordost-Perus*. Hamburgo: [s.d.].
142. Thiesen, E. y Thiesen, W. (comp.) (1998). *Diccionario Bora-Castellano, Castellano-Bora*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
143. Torres, D. A. (2010). *Los carrizos reales de San José de Guaribe*. Comunicación personal.
144. Tremaine, S. (2007). *Dicionário rimbaktsa-português*. Cuiabá: Associação Internacional de Linguística.
145. Tuggy, J. (2008). *Vocabulario Candoshi de Loreto*. 2.ed. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
146. ULA (s.f.). *Vereekushi*. Universidad de Los Andes (Venezuela), Escuela de Comunicación Social. Consultado el 25 de agosto de 2013 en http://servidor-opsu.tach.ula.ve/alum/pd_3/culturas_indi/instkarinna.htm
147. Universidad de Ibagué (2012). *Colección Alfonso Viña Calderón*. Consultado el 25 de agosto de 2013 en http://www.unibague.edu.co/sitios/museo_instrumentos/
148. Valencia Achá, M. (2012). *Chiquitanos, moxeños y guarayos se unen al son de la chobena*, en Cambio, 11 de abril.
149. Valencia Chacón, A. (2007). *La antara*, en Folklore, 1 (1).
150. Valenzuela, P. (2012a). *Informe sobre la lengua Shiwilu*. Consultado el 25 de agosto de 2013 en http://www.chapman.edu/wilkinson/_files/pdf/Shiwiluintro.pdf
151. Valenzuela, P. (2012b). *Kirka' lawer'lla'la' ñak. Diccionario shiwilu-castellano castellano-shiwilu*. Consultado el 25 de agosto de 2013 en http://www.chapman.edu/wilkinson/languages/_files/kawapanan-pdfs/ShiwiluDictionary2.pdf
152. Velásquez M., R. (1961). *Instrumentos musicales del alto y bajo Chocó*, en Revista Colombiana de Folclor, 2 (6).
153. Velie, D. y Velie, V. (2008). *Vocabulario orejón*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano (SIL).
154. Villa Posse, E. (comp.) (1993). *Mitos y leyendas de Colombia. Vol. 1*. Quito: IADAP.
155. Vráz, E. S. (1900/1992). *A través de la América Ecuatorial*. Caracas: Fundación Cultural Orinoco.
156. Waltz, N. (comp.) (2007). *Diccionario bilingüe wanano o guanano-español*. Bogotá: Editorial para el Desarrollo de los Pueblos Marginados.
157. Waltz, N. y Waltz, C. (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.
158. Weiss, G. (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.
159. West, B. y Welch, B. (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.
160. Yépez Chamorro, B. (1984). *La música de los Guahibo. Sikuni-Cuiba*. Bogotá: Publicación de la Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.
161. Yépez Chamorro, B. (1993). *El camino de las sombras: La música de los Guahibo*, en Revista de Musicología, 16 (4), 2113-2125.

14. Bibliografía de referencia (no citada)

1. Aretz, Isabel (1976). *Instrumentos musicales de Venezuela*. Cumaná: Universidad de Oriente.
2. Coba, Carlos Alberto (1992). *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*. Quito: Banco Central del Ecuador.
3. Martí, Samuel (1968). *Instrumentos musicales precortesianos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
4. Ramón y Rivera, Luis Felipe (1967). *Música indígena folklórica y popular de Venezuela*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
5. Roel Pineda, Josafat et al. (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
6. Vega, Carlos (1946). *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires. Centurión.

Lista de ejemplos de audio

Audio 1: carrizo para acompañar el *maremare* del pueblo Kari'ña (Venezuela).

Intérprete: carrizo.

Audio 2: Título de la pieza: "La viuda triste"
Intérprete: : *Carrizos reales* de San José de Guaribe.

Audio 3: Título de la pieza: "Danza de la culebra"
Intérprete: : *Carrizos de Ipure*

Audio 4: Título de la pieza: "Carrizos y cacho de venado de los Guahibo o Jiwi (amazonía colombiana)". Tomado de youtube (publicación de Carlos Arrieche).

Audio 5: Título de la pieza: Flautas de Pan carisu o tarusuba de los Desano (departamento del Vaupés, Colombia) en el contexto de la «Danza del carrizo». Tomado de YouTube (demostración del baile del carrizo por los esudiantes del COLPEC, Carurú, Vaupés, 2010).

Audio 6: Título de la pieza: Flautas de Pan riribakui de los Witoto del Cabildo Indígena de Villavicencio (departamento del Meta, Colombia). Tomado de YouTube (interpretación para etno-turistas, video de Arte Natural Films). <https://www.youtube.com/watch?v=zQZ4Jr3ayoc>

Audio 7: Título de la pieza: Flautas de Pan requërcanets del pueblo Yanesha (departamentos de Huánuco, Pasco y Junín, Perú). Audio tomado de YouTube (video documental «Koshamñats Anets Yanesha / Danzas del pueblo Yanesha», realizado para un taller audiovisual). <http://www.youtube.com/watch?v=s7EjO0Fn65s>

Lista de imágenes

Imagen 1: Carrizo hembra venezolano. Stiftung Preußischer Kulturbesitz - Ethnologisches Museum (Berlín, Alemania). Foto tomada de la base de datos Europea.

Imagen 2: Flauta de Pan amazónica. Stiftung Preußischer Kulturbesitz - Ethnologisches Museum (Bruselas, Bélgica). Foto tomada de la base de datos Europea.

Imagen 3: Flauta de Pan Bora. Muziekinstrumentenmuseum - Musée des instruments de musique (Bruselas, Bélgica). Foto tomada de la base de datos Europea.

*. El presente texto está inspirado en las ideas esbozadas esquemáticamente en la sección 'Tierras bajas sudamericanas' del artículo 'Flautas de Pan', publicado en el Anuario 2012 de la 'Revista de Folklore' de la Fundación Joaquín Díaz (España). Los contenidos originales allí presentados han sido ampliados, re-estructurados, profundizados y acompañados por una copiosa literatura. Puede accederse al artículo original de RdF y a otros textos del autor sobre flautas de Pan a través de su blog 'Bitácora de un músico' (<http://bitacoradeunmusico.blogspot.com.es/>), sección 'Trabajos'.

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 chiyyóro, que expresa además el carrizo que se usa, extraído de la planta chiyyórohíiba (Thiesen y Thiesen, 1998).

2. Powlison (1995) señala que las flautas de Pan se denominan dudumuta, rudumuta o dyuuduumutá; los ñiratúúchiyy 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 'filo' (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'.

0 comment

Nombre (Obligatorio)

E-mail (No será publicado) (Obligatorio)

Website

Please insert the result of the arithmetical operation from the following image

En

Submit comment

Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958