



“EL MOTIVO DEL “AGUA” EN DOS CANTOS TRADICIONALES DE DOS LENGUAS ANCESTRALES PERUANAS, EL SHIPIBO-CONIBO Y EL QUECHUA. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA DIMENSIÓN MÍTICA EN EL DOCUMENTAL *SIGO SIENDO (KACHKANIRAQMI)* DE JAVIER CORCUERA”

GT14: Discurso y Comunicación

Celia Rubina Vargas

Departamento Académico de Comunicaciones.

Pontificia Universidad Católica del Perú

cirubina@pucp.edu.pe

Objetivos y/o tema central a abordar

El objetivo de este estudio es determinar la organización semántica del motivo del “agua” en el corpus elegido, es decir, en los dos cantos tradicionales de las culturas shipibo-conibo y de la cultura quechua sureña que aparecen en el film *Sigo siendo (Kachkaniraqmi)* de Javier Corcuera. Busco además poner de relieve el carácter mítico del motivo estudiado.

Caracterización del estudio/enfoque y/o metodología

El enfoque de este estudio se inscribe en la perspectiva de la semiótica discursiva y en los estudios semióticos en etnoliteratura (Greimas 1985, Courtés 1986, 1995). Al abordar la tradición oral andina y la tradición oral amazónica, nuestro referente más directo se encuentra en los estudios de E. Ballón Aguirre (2006). El estudio de los motivos en etnoliteratura ha distinguido el motivo narrativo y el motivo semántico, este último es el que se desarrolla en este ensayo. Por ello, he

privilegiado el aspecto semántico y lingüístico en el análisis de los cantos a estudiar.

Resumen

En este breve ensayo me propongo estudiar el motivo semántico del “agua” a través de dos cantos tradicionales en dos lenguas ancestrales peruanas el shipibo-conibo y el quechua, la una proveniente de la región amazónica, la otra de la región andina, tal como aparecen en el documental *Sigo siendo (Kachkaniraqmi)* de Javier Corcuera. Para ello mostraremos la presencia reiterada de las distintas figuras que reúne el motivo del agua en un filme que hace un recorrido por la variedad musical peruana. Desde una perspectiva semiótica discursiva, voy a privilegiar el análisis semántico y por esta razón las letras de las dos canciones serán estudiadas en la medida que cada una representa la cosmovisión de la cultura ancestral a la que pertenece. La dimensión mítica será puesta de relieve como el puente que une estas dos canciones. Dado los cantos aparecen en el marco de un documento fílmico, señalaré algunos aspectos del lenguaje audiovisual según las correspondencias entre el plano de la expresión y el plano del contenido sin perder de vista el enfoque semántico del motivo elegido.

Texto completo

Un documental musical: un recorrido geográfico y humano

El presente estudio sobre el motivo semántico del “agua” en dos cantos ancestrales peruanos toma como corpus de trabajo el film documental *Sigo siendo (Kachkaniraqmi)* del destacado cineasta peruano Javier Corcuera. Habiendo

trabajado sobre temas de actualidad política y social¹, Corcuera se decide por un proyecto fílmico que se plantea como un recorrido por lugares y gentes del Perú a través de la música. Ésta se expresa básicamente en las canciones populares y por lo tanto, la voz de los intérpretes es el hilo conductor del filme. A nivel musical, la interpretación de instrumentos cobra una especial importancia, en particular los instrumentos de cuerda como el violín, el arpa, la guitarra y el charango para el caso andino. De modo deliberado, el filme se aleja de los lugares comunes y el estereotipo y por ello no se muestran las consabidas quenás, ni zampoñas²; en cambio sí instrumentos de viento como el wakrapuku (trompeta andina hecha con cuernos de toro).

El documental tiene algunos elementos del road-movie en la medida en que hay todo un recorrido geográfico por distintas regiones del Perú. Se inicia en el corazón de la amazonía peruana, en la región de Pucallpa, con el testimonio en las palabras y en el canto de Amelia Panduro, habitante de la cultura shipibo-conibo. Con ella recorreremos una parte del bosque amazónico, surcamos el río Ucayali y desembocamos en la laguna de Yarinacocha que aparece ante nuestros ojos como una extensión acuática inconmensurable. Pero hay un viaje que se presenta de modo más explícito y que consolida una narrativa específica, es el viaje del violinista Máximo Damián que parte desde Lima, su lugar de residencia, hacia su tierra natal en Ayacucho, en el sur andino peruano. El trayecto de la capital al pueblo serrano de Ishua se desarrolla en varias etapas. La primera parada -todavía en la costa al sur de Lima- es en Chíncha donde Damián hace una visita a la familia Ballumbrosio eximios músicos y zapateadores afro-peruanos. La memorable escena de romería de los que cantando y zapateando rinden homenaje al patriarca difunto muestra la armoniosa integración de los

¹ Su documental *La espalda del mundo* (2000) fue premiado en el Festival de Cine de San Sebastián.

² Tampoco está presente el más famoso cliché de la peruanidad musical: *El cóndor pasa* de D. A. Robles.

sones del violín andino con los ritmos costeños afro-peruanos. Viajando por los caminos serranos de la región ayacuchana, hay una parada en la bulliciosa ciudad de Puquio y luego de los preparativos para el bautizo de una mujer danzante de tijeras, llegamos a la catarata de Andamarca. Todo el periplo culmina con la llegada de Damián al pueblo de Ishua donde se produce el encuentro con su entrañable amiga de la infancia a quien le anuncia su llegada con una tonada de violín. Es un viaje de retorno a los orígenes de la música, a los lugares donde escuchó y aprendió a tocar violín, es como un rito anual regresar a su pueblo por la celebración de la Fiesta del Agua, este viaje de retorno a Ishua³.

De regreso sobre la costa y de la mano de otros músicos, recorreremos tres espacios limeños: el distrito de Barranco, el centro histórico de Lima y un barrio marginal limeño. De los muelles, la orilla del mar, calles concurridas, el tráfico de las avenidas, llegamos a los lugares donde se hace música: bares, peñas y quintas o callejones, las modestas casas de los maestros de la música. Nuevos instrumentos de cuerda y de percusión hacen vibrar la variada música criolla: el contrabajo, la guitarra, el bongó, el cajón, la cajita, la quijada de burro. Lima aparece justificadamente como el punto de encuentro de la migración interna en el Perú. Por eso este documental es también un recorrido humano por los esfuerzos de los músicos en seguir haciendo música aún lejos de sus lugares de origen. En este viaje musical, hay también el homenaje a los que ya no están pero se dejan escuchar en grabaciones de otros tiempos, y no es ni siquiera necesario mencionarlos pues qué peruano no reconocería por ejemplo, la inconfundible voz de Luchita Reyes sonando en el callejón donde dos músicos se abrazan.

³ Sobre este tema, el peruanista Martin Lienhard presentó recientemente una conferencia titulada: "Máximo Damián Huamaní: el retorno a Ishua" en el IV Congreso Internacional de Mitos Prehispánicos en la Literatura Latinoamericana. UNMSM, 9/10/2013.

La diversidad musical como una la imagen de la peruanidad

Es claro que en esta película el tema de la identidad nacional no busca definirse ni por un género musical ni por un tema en particular, no se postula una canción como un himno o como un ícono⁴. En cambio, sí se subraya la pluralidad de las expresiones musicales peruanas, la diversidad de ritmos, melodías, lenguas en las que se canta y se baila. Por lo tanto la diversidad cultural peruana tiene en este mosaico musical una expresión justa. Este filme no pretende la exhaustividad cultural, apenas una manera de recordarnos algunos encuentros musicales. Así, de las más de 40 lenguas amazónicas contemporáneas que se hablan en el Perú, solo una de ellas está representada, pero de una manera muy significativa como pretendemos subrayar en este ensayo.

Recordemos que el documental por oposición a la ficción es un género fílmico que está ligado a la realidad, pero no tanto porque presente directamente realidades y vivencias de una determinada comunidad sino porque crea ese efecto de sentido. En *Sigo siendo Kachkaniraqmi* la impresión de realidad comienza por el hecho de que los personajes hablan en su lengua materna. En un país como el Perú donde, a pesar de su multiculturalidad y plurilingüismo, las lenguas ancestrales viven una situación de discriminación frente a la hegemonía absoluta del castellano, es notable que en buena parte de este filme se escuche hablar en shipibo-conibo y en quechua. El efecto de realidad también se subraya al borrar las huellas del investigador-entrevistador y ceder completamente la palabra a los músicos de tal modo que nunca escuchamos preguntas, solo testimonios. Tampoco hay una voz narrativa (el recurso de la voz en off) que no sea la de los protagonistas contando su propia historia. Vemos y oímos a los músicos dando un testimonio sobre sus inicios en la música, o interpretando una canción o tocando un instrumento.

⁴ Aunque nos parece muy sugerente la propuesta de F. Andacht (2012) para las canciones uruguayas del documental analizado en su estudio, no hemos encontrado algo similar para el caso peruano en nuestro documental.

El título del film *Sigo siendo Kachkaniraqmi* contiene una expresión quechua de la que habló José María Arguedas⁵. Esta expresión refleja la idea de peruanidad que postula el filme. Precisemos su significado con el análisis de la raíz y los sufijos quechuas. A la raíz verbal ka- (verbo ser) le siguen los siguientes sufijos: -chka (sufijo durativo indica un proceso que se prolonga en el tiempo), -ni (sufijo de primera persona singular), -raq (sufijo continuativo que expresa la continuidad de un estado pero también un contraste) y –mi (sufijo reportativo de primera mano por el cual el hablante confirma que tiene conocimiento directo de aquello que enuncia)⁶. Por lo tanto, la enérgica expresión de vitalidad y persistencia que es *Kachkaniraqmi* dándole nombre a la película podría entenderse como la afirmación de que a pesar de todo “sigo siendo” o “sigo existiendo” en mi música, en mi lengua.

El “agua” en imágenes y palabras

Nos resulta interesante que en este documental sobre la música peruana aparezca de manera reiterada la figura del “agua” a través de diversas figuras del universo acuático. Recordemos que el estudio de los motivos tiene una larga tradición en las artes plásticas y las tradiciones orales, por ello desde el punto de vista semiótico J. Courtés (1995) ha subrayado la naturaleza semántica y el carácter migratorio del motivo:

En todos los casos se trata de una determinada forma semántico-sintáctica, identificable así en campos variables. Cualquiera que sea su soporte de base (lingüístico, auditivo, visual, gestual, espacial, etcétera), a primera vista se caracteriza por la reiteración, la reanudación (en forma ora

⁵ En Pinilla(2004: 7).

⁶ Para este análisis hemos consultado la gramática de Cerrón-palomino (1994).

idéntica ora, dado el caso, comparable con ligeras variaciones por lo menos aproximadas) tanto en el interior de un mismo objeto (por ejemplo, el motivo de un friso o el de un paso de danza) como en objetos de naturaleza análoga (los capiteles de un antiguo claustro) e incluso totalmente diferentes (entre otros casos, en arquitectura urbana). (38)

De manera más específica y siempre desde la perspectiva de los estudios en semiótica discursiva, los motivos en etnoliteratura pueden estudiarse a partir de dos formas recurrentes. Por una parte, tenemos el “motivo narrativo” cuando podemos identificar claramente un núcleo narrativo estable susceptible de aparecer como un micro-relato al interior de diferentes relatos. Esta es la línea que ha privilegiado E. Ballón-Aguirre (2006, vol. 2) proponiendo como tarea fundamental la elaboración de un repertorio de motivos de las tradiciones orales peruanas. Por otra parte, el “motivo semántico” se caracteriza por un conjunto de figuras que aparecen reiteradamente en los relatos pero de una manera más libre, es decir, el elemento figurativo recurrente no se encuentra necesariamente ligado a una estructura narrativa única (Courtés, 1995).

Según las distinciones expuestas, consideramos la reiterada presencia de la figura del “agua” en la película *Sigo siendo*, como un motivo semántico. La presencia del motivo del “agua” a nivel visual en el filme es muy importante desde la primera escena hasta la última, pero no siempre cumple una misma función. En algunos casos, la figura del “agua” está asociada a la espacialidad, es el lugar donde se desarrollan las acciones (la “catarata” de Andamarca es el lugar donde se bautiza a la danzante de tijeras “Palomita”), en otros casos, la figura del “agua” cumple una función de Sujeto de estado (el violinista Andrés “Chimango” Lares dedica sus temas musicales las “olas del mar”). Asimismo, el “agua” puede cumplir un rol

protagónico, en tanto Sujeto humanizado u Objeto valorizado como lo precisaremos en el análisis de los cantos shipibo y quechua.

Cabe señalar que la denominación léxica del motivo a partir del lexema “agua” cumple una función genérica que busca incluir denominaciones específicas tales como: “lluvia”, “río”, “laguna”, “cataratas”, “olas”, “mar” entre otras que se enuncian en el film de manera visual o verbal.

La figura del “agua” está presente en las poderosas imágenes que abren y cierran el filme. El primer plano de la primera escena muestra el motivo del agua en imagen y sonido a través de la figura de la “lluvia”. La fuerza de la primera imagen radica en la coexistencia de fenómenos atmosféricos contrarios e incluso contradictorios (en la medida que suelen ser excluyentes entre sí): la “luz solar” y la “lluvia”. La intensidad de la “luz” en el primer plano del film subraya el verdor de la vegetación amazónica y esta luminosidad permite al mismo tiempo ver una tupida cortina de agua que cae sin obstaculizar la visión del paisaje. La claridad está doblemente marcada en este espacio luminoso del bosque amazónico. La figura de la “lluvia” que por lo general suele asociarse con las figuras de la “neblina”, “niebla”, “nubarrones” y “cielo gris”, está aquí asociada con la figura del “sol”.

Las figuras del motivo del “agua” están presentes también en muchas de las canciones que hablan del “río”, la “laguna”, la “acequia”, o de un modo indirecto con relación a gestos tales como “llorar”, “beber”, “tomar”, “regar”. También están presentes en las figuras visuales del paisaje andino “lagunas”, “cataratas”, “nieve”, “acequia”; del paisaje costero “playa”, “olas del mar”, “bolicheras”, “botes” y del amazónico “lluvia”, “río”, “lago”, “laguna”. También las muchas bebidas que se muestran en el film “emoliente”, “cerveza”, “pisco”, “aguardiente”, “agua”, “raspadilla” completan el universo acuático presente en este discurso audiovisual.

El “agua” en el canto shipibo

La intervención de Amelia Panduro, mujer de la comunidad shipibo-conibo⁷ es doble tanto a nivel testimonial como a través de su canto. El filme se abre y se cierra con sus palabras, su voz y su imagen. La palabra hablada y la palabra cantada están en su caso particular íntimamente ligadas, se complementan y establecen una correspondencia que permite su mutua inteligibilidad. Por ello, la semántica del canto que nos proponemos esclarecer hará referencia a algunas partes de su testimonio.

El canto shipibo-conibo se inicia con las siguientes palabras: “Viajando, voy viajando/ conectando con el agua/ conectando, conectando” (1-3)⁸. Mientras escuchamos su canto, vemos a la mujer shipibo subir a su canoa, avanzar remando por las orillas del río y llegar hasta a una amplia laguna. Estas primeras líneas nos muestran la relación del “yo” del enunciado con la figura del “agua”. Hay una correspondencia entre la figuras visuales y las figuras léxicas, en ambos casos una relación de conjunción entre la “mujer” y el “agua”. Sin embargo en los versos siguientes la correspondencia visual-verbal se sostiene solo en parte: “Así, así, así, voy andando/ En mi barco, en este barco/ Mi barco de piedra” (4-6). Mientras vemos a la mujer remando, el proceso de su acción está subrayado en las formas verbales durativas (“viajando”, “conectando”, “andando”) pero la “canoa” que vemos en el film es evidentemente de madera y no de “piedra”. El viaje emprendido no es por lo tanto, un viaje cotidiano: “Retorno... yo, la mujer/ Viajando por la profundidad del agua/ En la anaconda/ Desde dentro del río” (10-13). La “canoa” del film se desliza sobre la /superficie/ de las aguas mientras que el “barco” del canto se adentra en las /profundidades/ del río. De esta manera se

⁷ Forma parte de la familia etno-lingüística Pano que se encuentra en las márgenes del río Ucayali,

⁸ Por razones de espacio no presentaremos la transcripción integral de los cantos estudiados. Nos limitamos a poner la enumeración -entre paréntesis- de los versos en cada cita de este artículo.

marca la espacialidad, el viaje es “desde dentro del río” (13), “por el fondo del agua” (17). Se trata entonces de un viaje mítico y la mención a la “anaconda” nos confirma la dimensión mítica del canto.

Para explicitar el sentido de los versos del canto es necesario recordar algunos aspectos de la mitología shipibo-conibo y la importancia de la anaconda dentro de esta cultura. En la tradición oral shipibo-conibo, hay un mito de creación del universo cuyo Sujeto del hacer es el Padre Sol que apareció después de un inicio de total oscuridad y pobló la tierra con una primera humanidad que vivió en la miseria (Bertrand-Ricoveri, 2010, 44). El Padre Sol creó también animales y plantas que se propagaron de inmediato. Así mismo surgieron los espíritus y los genios del bosque y del agua. Además en el panteón shipibo, hay cuatro divinidades a las que el Padre sol delega el cuidado de su creación:

Kaná (Rayo), **Ino** (Jaguar), **Ronin** (Anaconda), **Xono** (Lupuna) son los guardianes del universo. Rayo es el dueño del cielo, Jaguar ejerce su dominio sobre los animales salvajes en las profundidades de la selva, **Ronin**, el gran anaconda, es el guardián de las aguas. Él es quien ha dibujado sobre la tierra el curso de nuestros ríos. Deslizándose por el suelo ha formado sus cauces. El vela por los lagos y los ríos. **Xono** es el Gran Dueño de la lluvia y de los árboles. Es también un poderoso brujo. **Varokan**, el volcán, controla el espacio subterráneo. Y también hay una multitud de espíritus, los **yoshin**, que vigilan el mundo. Todo aquello ha sido ordenado por Sol. (Bertrand-Ricoveri, 2010:46)

Queda claro que la Anaconda (Ronin) es la divinidad tutelar de las aguas. El nombre shipibo de Amelia Panduro es Ronin Wano Ainbo⁹, su relación de identidad con la anaconda está marcada desde su nombre. En el canto, esta relación de identidad se encuentra desplazada: “Yo, la mujer/ La mujer encantada de la anaconda/ Y así les canto yo/ Yo la que viaja por el fondo del agua” (14-17). La “mujer” del canto viaja a las profundidades de las aguas del “río”, este “yo” femenino comparte en tanto “mujer encantada”, el carácter sagrado de la anaconda y su desplazamiento por las profundidades del “río”. Además, su viaje tiene un propósito: “Estuve con los guardianes del agua/ Con los guardianes llegando a acuerdos/ Llegando a acuerdos/ Así, abrazando acuerdos/ Estuve en el corazón/ En el corazón de la anaconda estuve” (19-24). Entonces aunque la identidad de la mujer del canto se aproxime a la de Ronin, la anaconda, no se trata de una fusión de identidades. Es necesario que el “yo” de la “mujer encantada” mantenga su independencia para erigirse en un sujeto capaz de llegar a establecer un acuerdo con la divinidad.

El canto no explícita el carácter de esos acuerdos, pero la propuesta fílmica asocia el canto y el testimonio que lo precede. Las palabras iniciales del testimonio de Amelia Panduro son: “Yo tengo un diálogo con el agua para que ella me dé su fuerza./ Ella nos da la fuerza de su profundidad para tener la energía de su cuerpo” (1-2). Aquí también se establece una relación de conjunción entre el “yo” y el “agua” a través de la figura del diálogo y del don: el agua otorga el /poder-hacer/ a la mujer dándole “fuerza” y “energía”.

Durante esta parte del testimonio, las imágenes que vemos no son todavía las del “río” sino las de un “árbol” gigantesco, lupuna¹⁰, al que se refiere en estos

⁹ El nombre shipibo-conibo de la cantante amazónica aparece en los créditos del film. También en la página oficial de la película, consultada el 10/03/2014; <http://sigosiendo.pe/>

¹⁰ Acerca de la lupuna, Bertrand-Ricoveri nos informa: “El xono es la lupuna (Ceiba pentadra bombácea). Es el árbol más majestuoso del bosque, pudiendo alcanzar sesenta metros de altura,

términos: “El río tenía inmensos árboles. A las orillas se veía árboles grandes como éste, / como la Lupuna. Antes de ir a otro lugar, las ancianas le pedían permiso a la Lupuna./ Y la Xoná vive a orillas del río (...)” (3-5). La mención a esta otra divinidad tutelar, Xoná, el dios de la lluvia y de los árboles, permite ver la asociación entre la figuras del agua como “río”, “laguna” y “lluvia” con las figuras del mundo vegetal, como la “lupuna”. El universo acuático está entonces doblemente relacionado con el universo vegetal: en el plano de la naturaleza presentada visualmente en el film y en el plano mítico presentado en el canto.

El carácter ecológico de los acuerdos entre la naturaleza y los hombres queda explicitado cuando Amelia refiriéndose a los árboles dice: “Nuestros antiguos los respetaban “El agua se va a secar. ¿Cómo vamos a detenerlo?” decían los abuelos” (6). Esta preocupación por el agua está claramente expresada en su testimonio y en el canto, una conciencia ecológica que proviene de la relación de la cultura shipibo-conibo con la naturaleza por ello forma parte del saber de los ancestros. La amenaza con respecto al agua, es el riesgo de sufrir escasez o contaminación que afectaría la vida de comunidades cuya subsistencia depende de la pesca, la agricultura y la comunicación fluvial.

Canto shipibo-conibo para las imágenes del ritual quechua

La última estrofa del canto shipibo-conibo se escucha en la cuarta escena del film incrustada en la narrativa sobre el viaje de Máximo Damián, el violinista ayacuchano. La voz de Amelia Panduro cantando se escucha como una voz en off, ya no está asociada al paisaje selvático sino a las alturas serranas. Las imágenes corresponden al peregrinaje de la comitiva que se alista a cumplir un acto ritual al pie de las “cataratas” de Andamarca: primero un plano general de un

tres metros de diámetro en su base y en su copa hasta cuarenta metros. Es el rey de la flora selvática, y los navegantes lo toman como punto de referencia; pero en el panteón shipibo, Xono es una divinidad maestra que vela por la flora. (2010, nota 35, pp.46)

camino serpenteante entre montañas, le sigue un contrapicado que nos muestra el curso sinuoso de un río andino, finaliza con una sucesión de planos de detalle que muestran las patas de la recua y los pies de los músicos, por el camino empedrado del río. Este acoplamiento sonoro y visual entre dos culturas tan distintas como la shipibo conibo y la quechua podría pasar desapercibido para quien no maneja ninguna de las dos lenguas ancestrales, sin embargo, es reconocible por la voz de la cantante.

Los últimos versos del canto shipibo-conibo dicen: “Voy viajando, voy viajando, voy viajando/ Al último rincón del río/ Si a ese lugar voy/ Al corazón, adentro del agua./ Naciendo, naciendo” (25-29). Estos versos adquieren una doble significación. Por una parte se refieren a la travesía de la “mujer encantada de la Anaconda” que está llegando a su destino para lograr un acuerdo con los guardianes del “agua”. Se mantiene la isotopía de lo acuático (“río”, “laguna”) frente a la inminencia del nuevo pacto entre el hombre y la naturaleza. Por otra parte, las palabras del canto shipibo se ajustan bien al ritual del bautizo de Palomita, la mujer danzante de tijeras: el camino del “río” los lleva “viajando”, “viajando” al “corazón” de la caída de “agua” donde se oficiará la ceremonia gracias a la cual asistimos al “nacimiento” de la nueva danzante de tijeras. La dimensión mítica del ritual que sigue a continuación se reconoce en las invocaciones a la divinidad de la montaña (el Huamani) que realiza el oficiante maestro danzante de tijeras, Florián Cesáreo Ramos y las invocaciones a sus ancestros, prestigiosos danzantes de tijeras. La asociación de las dos narrativas a través de la música de la una y la imagen de la otra genera un nuevo sentido y logra un abrazo entre las dos culturas ancestrales, entre lo amazónico y lo andino.

El “agua” en el canto quechua

El canto quechua interpretado por Cristina Pusac, anciana mujer de la comunidad de Cabana Sur tiene lugar en la sexta escena del filme y también forma parte de la historia de Máximo Damián. En el marco de la Fiesta del Agua, la faena comunal de la limpieza de la acequia ocupa un lugar preponderante. Aunque *Sigo siendo* no es un documental etnográfico, muestra la secuencia de los gestos de la limpieza del canal: mujeres con sus atados de flores de retama a la espalda, la autoridad comunal llamando a todos a participar, hombres armados de picos y palas retirando el barro y las piedras del lecho de la acequia, mujeres de polleras bordadas recogen las piedras pequeñas. En un recodo del paso de la acequia Cristina Pusac, rodeada de mujeres jóvenes inicia su canto: un harawi del “agua”. Cada tres o cuatro versos, las mujeres hacen el coro con una sola exclamación bien codificada en los cantos serranos que expresa alegría.

El motivo del “agua” está claramente marcado desde el inicio del canto quechua: “Mi árbol sagrado, durazno mío,/ Para qué estás parado al borde de la acequia/ Qué estás creciendo al borde de la acequia/ Mi árbol sagrado, manzano mío,/ Anda llamando a tu agua/ Para que tomes el agüita” (1-6). Las figuras más importantes del universo acuático son aquí la “acequia” (“yarqha”) y el “agua” (“yaku”) que ésta contiene. El motivo del “agua” también está ligado al universo vegetal. La contigüidad de los árboles de “durazno” y del “manzano” con respecto a la “acequia” está fundamentada sobre la función que el “agua” cumple para ellos: la necesitan para “beber” y “crecer”. El “yo” del enunciado establece una relación de posesión con los “árboles” (reiteración del sufijo posesivo quechua –y). El árbol (“mallqui”) juega una doble dimensión de /sacralidad/ (es “sagrado”) y de /humanidad/ (“bebe el agua” y “llama al agua”). El universo animal está también presente en la figura del “picaflor” (“qinti”): “El picaflor que mandé/ De huerta en huerta está buscando flores/ Mandé al picaflor/ Voy a beber con mi compadre” le

he dicho” (7-10). El “picaflor” indica la isotopía de la bebida tanto del pájaro que bebe de las “flores” y como de la bebida celebratoria entre “compadres”.

El motivo del agua tiene otras manifestaciones que se expresan a través de la relación de compadrazgo (enunciativamente es el “yo” del enunciado dirigiéndose a un “tú”), tan importante en la sierra peruana. “Voy a beber con mi compadre” (10), “Ven comadre a llorar conmigo” (17), dos gestos humanos aparecen como complementarios la ingestión “beber” (upyay) y la expulsión “llorar” (waqay) del líquido, están además socialmente asociadas.

El abastecimiento del “agua de riego” a través de las “acequias” no está de por sí asegurada para la comunidad. La cuarta estrofa del canto dice: “¿Qué dirá ahora tu corazón/ En el cerro de mi Cabana?/ Acaso agua ya está llegando?” (11-13). La renovación del “agua” depende de la faena del trabajo comunal y de una fiesta religiosa, la /sacralidad/ del rito está marcada en el canto.

Para esclarecer los sentidos que señalamos, recurrimos aquí también a otra fuente de tradición oral. En el capítulo 7 del *Manuscrito de Huarochiri*¹¹ –texto fundacional de la mítica andina- se describe los rituales que acompañan la limpieza de la acequia de Coccochalla. Estos se inician con las ofrendas que presentan los comuneros a la mujer-piedra, Chuquisuso, divinidad tutelar que se encuentra en la bocatoma de la acequia. El *Manuscrito* no ha registrado ningún canto pero sí señala que una vez acabada la limpieza, todos, incluso los curas “bailan y beben con ellos hasta emborracharse” (Taylor, 7:16) y se celebra una gran fiesta. En el *Manuscrito* se narra como parte del ritual que una mujer haciendo las veces de Chuquisuso traía chicha en un gran recipiente y lo distribuía entre los presentes diciendo “He aquí la chicha de nuestra madre” (Taylor, 7:11).

¹¹ Documento excepcional de inicios del siglo XVII, fue escrito íntegramente en quechua. Seguimos el trabajo filológico de su más importante estudioso y traductor, G. Taylor (1999).

Entonces es claro que quien provee el “agua” es la divinidad, la huaca femenina Chuquisuso. En nuestro canto la llegada del “agua” es el momento de mayor exaltación, a los gritos de “¡Yaku! ¡Yaku!” les sigue la estrofa que rinde homenaje a los ancestros en la figura de los padres: “Aquí está papá/ Aquí está mamá/ Has conseguido que nos alegremos” (23-25).

La fiesta, la bebida, el baile, todo esto lo vemos en la película como parte de la Fiesta del agua. Aquí también debe asegurarse el abastecimiento del agua no solo con el trabajo de limpieza de la “acequia” sino también con el cuidado del “agua”. Nuevamente una conciencia ecológica humaniza el agua: “Esta agua hay que cuidarla bonito/ Hay que acariciarla bonito” entonces el “agua” es tratada como una persona a la que hay que “darle cariño”: o como decimos en el castellano andino, cariñarla.

En cuanto al lenguaje visual empleado, debemos señalar que por un lado tenemos la alternancia del plano general con tomas del grupo de mujeres y tramos del lecho de la “acequia” y los planos de detalle del rostro de Cristina. Lo más resaltante aquí es el predominio del ángulo de toma contrapicado que resalta la expectativa de los campesinos frente a la llegada del “agua”. Vemos el lecho seco de la “acequia” ir llenándose de “agua” a medida que ésta cae. Enunciativamente la dirección de /arriba/ hacia /abajo/ crea la ilusión del “agua” que llega hasta nosotros, los espectadores.

Presentamos a continuación el cuadro que resume la organización semántica del motivo del “agua” en los dos cantos estudiados:

ASPECTOS SINTÁCTICO- SEMÁNTICOS	CULTURAS ANCESTRALES		
	SHIPIBO-CONIBO	QUECHUA	
FIGURAS DEL UNIVERSO ACUÁTICO	"Río" (Ucayali) "Laguna" (Yarinacocha)	"Catarata" de Andamarca	"Acequia" de Cabana
FIGURAS DEL UNIVERSO VEGETAL	árbol de "Lupuna"		árbol de "Manzano" árbol de "Durazno"
DIVINIDAD/ANCESTROS	"Xoná" "abuelos" "Ronin"	"Huamani" "abuelos Ramos"	"Mamay" "Papay"
ACCIÓN RITUAL	Acuerdos sobre el "agua"	Bautizo de "Palomita"	Limpieza de la "acequia"
SUJETOS DE LA ACCIÓN RITUAL	"Ronin" (Anaconda) "la mujer encantada"	"Chuspicha" (sujeto del hacer) "Palomita" (sujeto de estado)	"Yaku" ("Agua") Comuneros de Cabana
TEMÁTICA EUFÓRICA	/existencial/ /colectivo/	/fundacional/ /individual/	/existencial/ /colectivo/
TEMÁTICA DISFÓRICA	/escasez/ /contaminación/	/transgresión/ (danzar sin permiso)	/escasez/ /obstrucción/
ESPACIALIDAD	/verticalidad/ viaje de la /superficie/ hacia la /profundidad/ del "río"	/verticalidad/ "caída de agua" de /arriba/ hacia /abajo/ lugar del bautizo	/verticalidad/ el "agua" llega desde lo /alto/ de la "acequia" hacia /abajo/

No cantamos por cantar

Los cantos ancestrales de ambas culturas estudiadas, la shipibo-conibo y la quechua ayudan a preservar la dimensión mítica de la naturaleza del "agua". El motivo del "agua" no solo es importante por su presencia reiterada sino porque provee fuerza, vida y energía. Pero su modo de hacerlo es contractual, requiere de un "diálogo", busca llegar a "acuerdos". De una manera humanizada, al "agua" hay que tratarla "bonito", con "cariño".

Con su testimonio, Amelia Panduro hace explícitas las razones por las que canta. Ella responde cabalmente la pregunta implícita en el film. ¿Por qué cantas?: "Con

la fuerza de mi inspiración, canto para el agua y para la tierra, para la naturaleza que da fuerza a este mundo. Cuando me inspiro, canto” (7-8). En estas palabras expresa tanto el /poder- cantar/ como el /querer-cantar/. El canto se ofrece a los bienes de la naturaleza. Es la existencia de la colectividad la que está en juego. La modalidad del /saber-cantar/es fundamental: “Desde muy niña aprendí a cantar y ahora que soy anciana tengo más conocimiento y me nace, por eso canto” (12). El saber adquirido en la infancia se acrecienta con los años pero es necesario que no quede en uno mismo y es por eso que el /saber-cantar/ está asociado al /deber-cantar/: “Y debo compartirlo con todos, compartirlo para que los jóvenes me escuchen” (8). Entonces el canto es un objeto de saber que debe transmitirse, la modalidad modalizada se presenta como un /deber-hacer-saber-cantar/ que corre el riesgo de perderse irremediamente con el fin de la existencia individual: “Si mis nietos aprendieron, mi canto se quedará en esta vida. Si nadie aprendió, cuando descansa será como llevar mis cosas amontonadas” (13-14).

El canto está íntimamente ligado a la tradición oral, es parte de ella. El riesgo de perderla es grande cuando los nietos no siguen la tradición, cuando tantas cosas amenazan una cultura y una lengua. Las palabras de Amelia Panduro cierran el film: “Los pájaros hablan diferentes idiomas, cuando cantan unos son melancólicos, otros son alegres. Si ustedes no entienden, si no comprenden, piensan que cantan por cantar” (15). El mundo sonoro de las aves es equiparado al mundo sonoro de los humanos, la diversidad de unos y otros es perfectamente comprendida en la gran sabiduría de la mujer shipibo-conibo. A nivel enunciativo esta última frase establece implícitamente un “nosotros” desde el lugar del que se emite el discurso frente al “ustedes” explicitado. Ese “nosotros” de la comunidad shipibo-conibo que conoce la naturaleza, la escucha y aprende de ella, cuestiona al “ustedes” interlocutor-espectador su capacidad de apreciar las diferencias en el mundo natural y en el mundo humano, si no llegásemos a comprender la razón de su canto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andacht, F. (2012). *En pos de la identidad mítico-musical perdida: análisis semiótico y retórico del documental Hit. Historias de canciones que hicieron historia*. XI Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación, Montevideo, Uruguay.
- Ballón Aguirre, E. (2006). *Tradición oral peruana. Literaturas ancestrales y populares*. Vol. 1 y 2. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bertrand-Ricoveri, P. (2010). *Mitología shipibo. Un viaje en el imaginario de un pueblo amazónico*. Paris: L'Harmattan.
- Cerrón Palomino, R. (1994). *Quechumara. Estructuras paralelas de las lenguas quechua y aimara*. La Paz: Centro de Investigación y Promoción del Campesinado.
- Corcuera, J. (2013). *Sigo siendo. Kachkaniraqmi*. Lima: La Mula Producciones & La Zanfoña Producciones. (Film).
- Courtés, J. (1986). *Le conte populaire: poétique et mytologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Courtés, J. (1995). Literatura oral, retórica y semiótica. De los "motivos" a los "topoi". *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje (11/12), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 37-63*.



Greimas, A.J. (1985). *Des dieux et des hommes*. Paris: Presses Universitaires de France.

Pinilla, C.M. (2004) *José María Arguedas ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo!* Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Taylor, G. (1999). *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, BCR & Universidad P. Ricardo Palma.