



Conservatorio
Nacional de Música

Programa Académico de Creación e Investigación Musical
Especialidad de Musicología

Trabajo de investigación conducente a grado de bachiller en música

**CARACTERÍSTICAS ESTÉTICO-MUSICALES DEL
CANTO ÍCARO EN RELACIÓN CON LA PRÁCTICA
DEL SHAMANISMO SHIPIBO DE LA CANTORA
OLIVIA ARÉVALO**

Presentado por
Korina Grely Irrazabal Laos

Asesor
Omar Percy Ponce Valdivia
ORCID: 0003-4813-4764

Lima, 30 de diciembre de 2020

CARACTERÍSTICAS ESTÉTICO-MUSICALES DEL CANTO ÍCARO EN RELACIÓN CON LA PRÁCTICA DEL SHAMANISMO SHIPIBO DE LA CANTORA OLIVIA ARÉVALO

Korina Grellly Irrazabal Laos

Resumen

El presente trabajo explora la relación existente entre las características estético-musicales del canto ícaro y la práctica shamánica de la población shipibo de la amazonía peruana, enfocando el análisis en el repertorio de las melodías de la cantora Olivia Arévalo. En la primera sección se describe el contexto ritualizado de las prácticas shamánicas, en el cual se da el canto ícaro, así como la particular cosmovisión del pueblo shipibo que genera estas prácticas. En la parte central se aborda propiamente lo estético-musical de la expresión vocal del ícaro y cómo estas características se relacionan con el efecto shamánico. Para el caso, se hace un análisis musical de cantos ícaro, en sus aspectos melódico, tímbrico y performativo, provenientes de dos tipos de ritual: el ritual de purificación con ayahuasca y el ritual del humo con tabaco. A través del análisis se explica cómo estas características estéticas generan estados mentales profundos y cumplen una función específica en el ritual de curación, mostrando cómo la música y el canto generan en este contexto estados mentales para el acceso del shamán a otras dimensiones espirituales.

Palabras clave: canto ícaro; características estético-musicales; Olivia Arévalo; shamanismo shipibo

Abstract

This paper explores the relationship between the aesthetic-musical characteristics of icaro song and the shamanic practice of the Shipibo population of the Peruvian Amazon, focusing the analysis on the repertoire of the melodies of the singer Olivia Arévalo. The first section describes the ritualized context of shamanic practices, in which the icaro song occurs, as well as the particular worldview of the Shipibo people that these practices generate. The central part deals specifically with the aesthetic-musical aspect of the vocal expression of the ícaro and how these characteristics are related to the shamanic effect. For this case, a musical analysis of icaro songs is made, in their melodic, timbric and performative aspects, from two types of ritual: the ayahuasca purification ritual and the tobacco ritual. Through the analysis, it is explained how these aesthetic characteristics generate deep mental states and fulfill a specific function in the healing ritual, showing how music and

singing in this context generate mental states for the shaman's access to other spiritual dimensions.

Keywords: ícaro song; aesthetic-musical characteristics; Olivia Arévalo; Shipibo shamanism

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación nace del interés hacia músicas tradicionales de los pueblos amazónicos del Perú. Como estudiante de la especialidad de musicología he observado que en el Perú, tales estudios carecen aún de pertinentes abordajes de carácter musical y musicológico. En tal sentido, este trabajo contribuye a un acercamiento de ese tipo hacia la práctica musical del canto ícaro.

Esta investigación, de tipo bibliográfica, está sujeta a interpretaciones mías como lectora y posteriormente como autora. La práctica musical del canto ícaro dentro de su contexto ritualizado, es ante todo, un tema de carácter psicológico y espiritual. De acuerdo a las condiciones ocasionadas por el confinamiento, no ha sido posible un trabajo de campo para afianzar esta investigación, por lo tanto, correspondió un acercamiento de tipo medial, el cual se dio a través del registro de dos fuentes audiovisuales de la cantora Olivia Arévalo. A través del análisis musical de dos cantos ícaro, he querido interpretar el rol de la música dentro del contexto ritual de dos prácticas shamánicas, como son: el ritual de purificación y el ritual del humo. En este sentido, para la investigación fue planteada la siguiente pregunta: ¿Cuáles son las características estético-musicales del canto ícaro y cómo es la relación de éstas con la práctica del shamanismo shipibo en el caso de la cantora Olivia Arévalo?

En primer lugar se aborda el contexto ritualizado del canto ícaro, así como la cosmovisión shipibo que genera estas prácticas. Además, se hace un énfasis en aspectos biográficos de Olivia Arévalo que, como cantora de ícaro, la llevaron a ser reconocida dentro de su comunidad. En la segunda parte, abordo lo estético-musical de las melodías de ícaro a través de un análisis melódico, tímbrico y perfomativo. Finalmente, mediante un análisis, exploro cuáles son los nexos entre las características estético-musicales del ícaro y su función en las prácticas shamánicas.

De esta manera pretendo aportar a la comprensión de una práctica musical local de la amazonía, como es el ícaro, la cual cuenta con escasos abordajes provenientes de la comunidad de investigadores y sobre todo, de estudios musicológicos en el ámbito de Perú.

1. LAS PRÁCTICAS RITUALES EN LA COSMOVISIÓN SHIPIBO

1.1. La naturaleza para los pueblos shipibo

Los pueblos que forman parte del grupo étnico shipibo-konibo en la amazonía peruana se ubican en las riberas del río Ucayali y sus afluentes, abarcando los departamentos de Ucayali, Madre de Dios, Loreto y Huánuco (ver anexo 1). Según las denominaciones étnicas que se conservan, el origen del nombre está relacionado con los términos “mono” y “pez” en el idioma originario, debido a que, en tiempos anteriores, los pobladores shipibo se pintaban la frente, mentón y boca con un tinte oscuro, buscando la apariencia del mono *shipi*. Estas denominaciones fueron aceptadas por los mismos pobladores dentro de un proceso de revalorización de su identidad, pues no es considerado de manera peyorativa por los mismos (Morin, 1998, p. 289).

La forma particular de comprender el mundo entre los pueblos amazónicos se explica a través de la relación entre sus habitantes y la naturaleza. Esto está delimitado por el espacio territorial que ocupan, es decir, que al habitar principalmente zonas ribereñas “el territorio fluvial y/o lacustre y los álveos y barrizales son tanto o más fundamentales que la tierra firme.” (Minsa, 2003, p. 37). Al respecto, el autor Gonzalo Espino, sobre la cosmovisión shipibo (2004), señala:

[La cosmovisión es] la relación que se establece hombres-dioses (incluido rituales, espíritus y mediadores) (...) Es esa manera de ver-sentir el mundo, lo que equivale a decir, la manera cómo se expresan y comprenden los pueblos amazónicos su mundo (...) En el caso Shipibo-konibo, es “su” territorio donde la cosmovisión se concretiza como forma cotidiana o ritual. (p. 254)

Por lo tanto, el territorio es el lugar donde se suscita la percepción que se tiene del mundo. Asimismo, la convivencia en este territorio es lo que determina las relaciones entre los habitantes, así como las relaciones que estos establecen con dioses y espíritus en otras dimensiones de su entorno natural, a través de mediadores (Minsa, 2003, p. 72). En este sentido, en la cosmovisión shipibo no existe una diferenciación entre personas, plantas y animales. Cada uno forma parte de un todo y tiene el mismo nivel de importancia, por lo cual la convivencia con la naturaleza está regida por la constante búsqueda de un equilibrio entre las partes que la conforman.

1.2. El ritual como espacio de interacción cósmica

Para el pueblo shipibo, la división del mundo se establece según las mitologías tradicionales que son guardadas en la memoria cultural. “Cuando se creó el mundo Shipibo, sólo estaba formado por el cielo y la tierra. Y estaban tan cerca que las relaciones entre el hombre y los seres de la naturaleza eran muy fáciles” (Sánchez, citado por Espino, 2004, p. 254).

Según la mitología shipibo, el mundo fue dividido en cuatro espacios: El primero es el mundo de las aguas o *Jene Nete*, gobernado por Ronin, la boa, que gobierna a todos los seres que viven en el agua. El segundo es *Non Nete*, el mundo donde habitan los hombres, pero además donde estos conviven con los espíritus de las plantas y animales. El tercer espacio es *Panshi Nete*, lugar donde habitan los espíritus malos que pueden ser personas o curanderos que hicieron daño o transgredieron reglas. Por último, se encuentra *Jakon Nete* donde se encuentra el Sol y la Luna, y es a donde solo acceden las almas de hombres, animales y plantas seleccionados. (Espino, 2004, p. 256)

La interacción que se suscita entre estos “espacios cósmicos” es dada a través de ceremonias o rituales en los que el *shamán* o *chamán* es el personaje principal, pues en su rol de mediador es el encargado de conectar y comunicar, rompiendo las barreras entre las diferentes dimensiones. Según lo indica la página oficial del Instituto Peruano de Chamanismo y Medicina Natural (IPCHAMENA), 2020:

Los chamanes tienen el poder de entrar en el subconsciente del sujeto, o paciente, durante sus trances de ayahuasca y explorar su pasado, presente y probabilidades de su futuro, y guiados por los diferentes espíritus de las plantas maestras pueden diagnosticar y curar una gran cantidad de enfermedades. (...) En la gran mayoría de casos, la decisión de dedicarse al arte de la sanación no es una decisión personal, sino que son seres elegidos por los espíritus que constantemente velan por el equilibrio de la vida. (IPCHAMENA, 2020)

Por lo tanto, el conocimiento de estas prácticas se alcanza mediante su transmisión oral, a través de la relación discípulo – maestro, donde el discípulo es llamado por los espíritus de la naturaleza a convertirse en un mediador, a través del cual, estos puedan conectarse con el mundo de los hombres. De acuerdo con la página oficial del IPCHAMENA, dentro de las prácticas rituales shipibo se encuentran: el *ritual especial de purificación espiritual*, el *ritual de Remocaspi*, el *ritual de Chullchaki caspi*, el *ritual de fuego*, el *ritual de humo*, el *ritual de Yacumama* u homenaje a la

madre agua, el *ritual de Sachamama u homenaje a la madre tierra* y el *ritual del Meraya*.

En estos rituales se emplean elementos propios de su entorno, a través de los cuales se logra un estado que posibilita el contacto con otros seres y dimensiones, fuera de los límites del mundo de los hombres.

El trabajo se enfoca en dos rituales: el ritual de *purificación espiritual* y el *ritual del humo*, en los cuales los cantos de ícaro son inherentes al desarrollo de la práctica ritual.

El ritual de purificación

Existen dos tipos de rituales de purificación espiritual: el ritual normal y el ritual especial. Sin embargo, el ritual de purificación especial solo se lleva a cabo a través de la intervención de un *Meraya*. En este tipo de ritual se requieren elementos como: agua de florida, cigarrillos de *mapacho*, esencia de plantas de ayahuasca, la planta de *toé*, hojas de *chacrana*, velas y piedras sagradas llamadas “encantos” (IPCHAMENA, 2020). Durante el desarrollo del ritual, el shamán y los participantes beben el agua de florida y fuman *mapachos* hasta alcanzar un estado de trance. A continuación, el shamán a cargo invoca a los espíritus de plantas y árboles maestros para curar, limpiar y purificar los espíritus de los participantes.

Ayahuasca es el nombre quechua de la liana *Banisteriopsis Caapi*, que se usa para preparar un brebaje para las ceremonias de purificación especial en la ritualidad shipibo. La ceremonia del ayahuasca se divide en cuatro fases, dos de ellas, la primera y la última, son fases donde el paciente se comunica verbalmente con el shamán. Las fases intermedias son fases “no verbales”. En la primera fase el shamán “carga” la bebida de ayahuasca mediante cantos de ícaro, esparciendo a su vez humo de tabaco. La siguiente se denomina “fase principal”, en esta los pacientes ingieren el brebaje de ayahuasca y al mismo tiempo el shamán entona los ícaro más “fuertes o pesados”. (Herzberg, 2015, p.7)

El ritual del humo

En el segundo caso se utiliza el humo del *mapacho* o tabaco natural como elemento principal para el desarrollo del ritual. Los shamanes adjudican al humo de este tabaco, propio de la localidad, propiedades terapéuticas y espirituales. El uso del humo del tabaco es importante, tanto para el shamán como para el paciente, pues, en primer lugar, el humo servirá para alejar a los malos espíritus del espacio donde será realizado el ritual. Posteriormente el shamán sopla el humo del tabaco sobre la cabeza, manos y cuerpo completo del paciente, de esta manera limpia la energía negativa. Finalmente, cada participante debe soplar el humo sobre su mismo cuerpo y alrededor suyo, empleando un *mapacho* que ha sido especialmente “icarado” por el shamán, es decir, ha sido consagrado mediante cantos específicos, luego de los cuales posee sus dones curativos (IPCHAMENA, 2020). El objetivo de este ritual es atraer a los buenos espíritus, a quienes, a decir de los shamanes, les atrae el olor del tabaco.

La importancia del humo en la práctica del shamanismo shipibo radica en que este es considerado como una medicina en sí misma. “El uso ritual del [humo de mapacho o] tabaco consiste en la ‘asimilación’ de la ‘fuerza’ o ‘energía’ o ‘espíritu’, del tabaco, un ser vivo, a la propia energía del ser humano.” (Mabit y Giove, 2010, p. 5). A través del acto de fumar se entra en un estado de trance, transportando al shamán al lugar donde habitan los espíritus (Chávez, 2000, p. 69).

1.3. El poder sanador del ícaro

Según John Blacking, “la música no puede ser entendida meramente como sonido, y que sus formas no poseen significación a no ser que sean consideradas como productos artificiales de la cultura” (Blacking, 1967, p. 197).

El ícaro es una denominación para designar a los cantos de curación que están comúnmente vinculados a los rituales de ayahuasca. “La acción de cantar el ícaro o *icarar* implica *cargar* con el poder del shamán algún objeto o pócima, otorgándole así una propiedad específica” (Cáceres, 2014, p. 15). De acuerdo a su propia experiencia, cada shamán crea sus propios ícaros, sin embargo, no son creaciones

enteramente suyas, pues en gran parte su conocimiento deviene de la trasmisión de su maestro, así como de la naturaleza. Ante esto, Alison Sever afirma:

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

El repertorio considerado como propio por cada shamán es sobre todo la gama de posibilidades de modificación o variación de perfiles melódicos guardados en su memoria cultural, aprendidos durante el tiempo que lleva desempeñándose como shamán. Estos perfiles melódicos van actualizándose a través del desarrollo de cada ceremonia ritual.

Esta sensación de sanación solo es posible a través de la ejecución del canto del ícaro. Según Blacking, quien estudió fenómenos análogos sobre las músicas africanas de los vanda, en estas sociedades “muchas [de las canciones] se cantan únicamente cuando una situación social sugiere su ejecución, [es decir] que toda ejecución musical, al tiempo que posee su propio tiempo y lugar (...)” (Blacking, 1967, p. 181). Asimismo, el autor señala que en estos universos musicales “existen muchos factores no musicales que regulan la estructura de la música” (Blacking, 1967, p. 195), de esta manera, es evidente que al canto ícaro se le asigna una función social de tipo terapéutico y que está regida por un complejo de patrones culturales de la comunidad shipibo-konibo.

En la cultura shipibo, el ícaro tiene lugar dentro de una práctica terapéutica y ritualizada, en la cual, el rol de la participación musical está reservado estrictamente al shamán. En esto, la administración del proceso ritual constituye, en sí misma, una performance musical. Durante el desarrollo de la práctica ritual del ícaro, los receptores o participantes mantienen una actitud expectante sobre el músico shamán en acción, pues sus cantos estarán dirigidos, en un determinado momento, de manera personal a cada uno.

1.4. Los saberes ancestrales de una *Meraya*: Olivia Arévalo

Los shamanes o curanderos shipibo cumplen una función principal dentro de su cultura. A través de sus prácticas y la de sus capacidades y poderes atribuidos buscan mantener el equilibrio entre los hombres y la naturaleza.

La cantora Olivia Arévalo pertenecía a la comunidad de San Rafael, ubicada en la región Ucayali. Destacó por su trabajo como activista, artesana y lideresa de la comunidad shipibo-konibo. Olivia acumuló saberes que, en su condición de shamán, fue reconocida por su comunidad con el noveno y más alto rango como *Meraya*, con lo cual, era “capaz de comprender la complejidad de los mundos de la cosmovisión shipibo-konibo, realizar las curaciones más complejas de adicciones o enfermedades graves” (Mansilla, 2019, p. 25).

Entre los años 2009 y 2011 Olivia trabajó en el Templo del Camino de la Luz, institución no gubernamental dedicada a la curación tradicional shamánica, en ella, se dedicó a trabajar con otras mujeres curanderas. Sin embargo, estas prácticas no eran vistas como espectáculos, sino que tomaban una significación cultural y eran valoradas como un tipo de curación ancestral. Por tal motivo, en este tipo de instituciones se consideraba de importancia el resguardo de los perfiles melódicos de cada cantor.

La cantora Olivia Arévalo se guiaba de la simetría y geometría que percibía en la naturaleza y a través de estas observaciones perfeccionó su práctica como *Meraya*, en torno a la protección de la salud física y espiritual de los pobadores shipibo. Así lo señala el investigador Juan Mansilla (2019):

Olivia, la maestra sabia shipibo-konibo, concebía que existe al nacer una suerte de “marcaje” invisible de las personas con patrones decorativos. En estado de enfermedad, los diseños sanadores son espiritualmente proyectados sobre el paciente por el chamán para reestablecer la salud. Y es que los shipibos perciben la enfermedad como una mancha u obstrucción en el diseño que impide el flujo de energía. Durante la curación, Olivia trataba de alinear los diseños para fortalecer la energía vital del mundo de la vida. (p. 26)

Se observa de qué manera Olivia establecía una relación análoga entre el “marcaje” de sus pacientes y aquellos diseños que distinguía en diferentes elementos de la naturaleza, utilizándolos para curar distintas enfermedades. Olivia dedicó toda su vida a la realización de estas prácticas y a los 81 años de edad fue asesinada por un hombre ajeno a su comunidad (Mansilla, 2019, p.28). Aunque el hecho no está

del todo esclarecido, se señala que el homicida encontró sola a Olivia y después de pedirle que cante un ícaro, la asesinó.

El rol del chamán ha sido de vital importancia para mantener el bienestar físico, mental y espiritual de la población shipibo. En este sentido, la cantora Olivia Arévalo, al tener el grado más alto de sabiduría, con más conocimientos musicales y de sus funciones, era considerada como una de las personas más importantes y con mayor autoridad en su comunidad. Esto da cuenta del paralelismo establecido entre los saberes musicales y el estatus social en la comunidad shipibo. Igualmente, no son de menos importancia las circunstancias que rodearon su muerte, ya que esta supone una continuidad en su práctica como cantora de ícaro hasta el momento de su deceso.

2. LA ESTÉTICA MUSICAL EN EL CANTO ÍCARO Y SU EFECTO SHAMÁNICO

2.1. Las melodías para la purificación del alma en la ceremonia del ayahuasca

Sobre la relación entre la ingesta de ayahuasca y la música, se ha determinado que esta última actúa amplificando y acentuando la percepción de emociones y sentimientos como el placer o la paz mental, a su vez, la música influye en la aparición de visiones que son frecuentes bajo los efectos de la ingesta (Shanon, citado por Hurtado, 2014, p. 36). En la ceremonia del ayahuasca, el efecto de las melodías de ícaro está asociado a percepciones auditivas no habituales que afectan al significado atribuido a la experiencia ritual. Este efecto surge a través del uso repetitivo de una melodía.

Respecto a la repetición de melodías, el investigador Enrique Pinilla, refiriéndose a la música en varios grupos étnicos de la selva peruana, señala que, “la música generalmente es cantada, muchas veces sin acompañamiento”, en ella, el ritmo puede ser regular o irregular, “con un motivo que se repite al infinito” (Pinilla, 1980, p. 380). Efectivamente, en el canto ícaro se identifica una melodía principal que funciona a modo de “mantra”, pues esta se repite varias veces mientras dura el canto (Kingman, 2018, p.30). En este sentido, la repetición constante de una melodía o mantra, permite limpiar la mente, al hacerla mucho más receptiva del momento de introspección, ayudando a la persona a conectar con la “presencia

divina de la conciencia” (Parada, 2013, p.27). El efecto de estas melodías repetitivas va más allá de la comprensión de las palabras enunciadas, esto se debe a que la cualidad física del sonido es vibración sonora, y como tal, incide en quien lo emite, así como en él o los receptores (Puglisi, citado por Parada, 2013, p.28).

La carga de ayahuasca es un momento o fase relevante en el desarrollo ritual, pues es el instante en que, a través de los cantos que ejecuta el shamán, el brebaje adquiere en sí su efecto sanador, en otras palabras, adquiere poder sanador mediante la música. En este sentido, la ejecución del ícaro se constituye en la ceremonia misma.

A continuación, se muestra la transcripción musical de la melodía principal de un ícaro para la carga de ayahuasca en una ceremonia de curación, ejecutada por la cantora Olivia Arévalo.



Figura 01. Melodía principal de ícaro para carga de ayahuasca. Fuente sonora: canto ícaro de Olivia Arévalo para carga de ayahuasca. Transcripción de la autora, 2020

Esta melodía pentafónica corresponde al modo menor de la nota mi, en un ámbito de séptima menor, que es la nota re. En ella se emplean específicamente los grados de la triada I-III-V-VII, con excepción de la breve aparición del cuarto grado, la, en el séptimo pulso. En las fórmulas rítmicas existe una tendencia a la división simétrica, sin embargo, en una audición más atenta es perceptible una micro-partición del pulso. Esto último se sustenta en que, en la ejecución de la melodía no existe un pulso rítmico bien definido, puesto que, al ser cantada, la melodía responde al sentido verbal del idioma. En palabras de Pinilla, los cantos shipibo emplean la misma pentafonía que los cantos andinos, y “el carácter recitativo de la mayoría de los cantos, sigue el ritmo de sus propios dialectos” (Pinilla, 1980, p. 380).

La estructura melódica es de dos frases, A y B, a modo de pregunta y respuesta. Cada frase tiene la particularidad de terminar con una prolongación libre del último sonido. El rango melódico de este ícaro tiene la extensión de una octava, de re⁴ a

re⁵. Los sonidos más agudos son empleados para generar una sensación suspensiva a modo de frase de pregunta, mientras que los sonidos más graves están reservados para crear una sensación de distensión o reposo, a modo de frase de respuesta, como se observa en la siguiente transcripción:

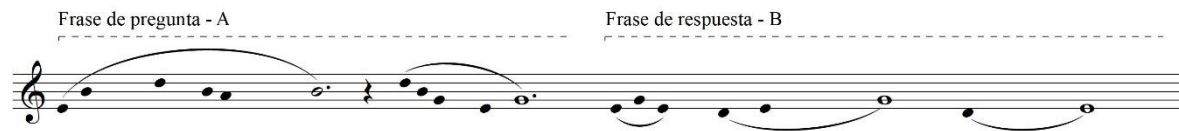


Figura 02. Sonidos agudos y graves en frases A y B de la melodía principal de ícaro. Fuente sonora: canto ícaro de Olivia Arévalo para carga de ayahuasca. Transcripción de la autora, 2020

Esta clara diferenciación entre sonidos agudos y graves brinda una sensación sonora a los participantes de predecir en qué momento la melodía volverá a iniciar. En el canto ícaro, esta melodía principal se repite a lo largo de tres minutos, en los cuales las sensaciones musicales van y vuelven entre frases suspensivas y conclusivas, alternando registros vocales, preguntando y respondiendo. Sin embargo, las posteriores repeticiones de esta melodía están sujetas siempre a variaciones rítmicas y melódicas.

En este sentido, la repetición indefinida de la melodía principal, acciona el proceso de entrar en un estado de trance durante la experiencia ritual. El carácter cíclico-reiterativo de la melodía favorece a la concentración de los participantes, ofreciendo una atención plena y constante de las visiones ocasionadas por la ingesta del ayahuasca. De esta manera, la música del ícaro propicia un estado interno, psicológico y emocional, otorgando una claridad mental sobre la manifestación de las visiones y con ello lograr lo que el shamán considera que es una purificación espiritual.

2.2. La voz y su cualidad tímbrica como medio de interacción “cósmica” en el ritual del humo

En el ritual del humo, “el canto sagrado es el modo propicio para que los humanos se comuniquen con los espíritus.” (Favaron, 2011, p. 154). En este sentido, más que el significado de las palabras recitadas, es importante la intención y disposición con la que el shamán produce sus cantos. Es a través de los ícaros que los espíritus conocen el corazón del suplicante y la verdad de las intenciones que residen en él.

Estos cantos sagrados están cargados con la “fuerza de los pensamientos” del shamán y los espíritus acudirán al llamado mientras este sea realizado con humildad (Favaron, 2011, p. 155). Esta actitud humilde en el canto se evidencia a través de sus formas de expresión tímbrica. Además, estos cantos requieren un amplio espectro de voz, que con sus diferentes formas de articulación y de resonancia, permiten enfatizar las emociones que generan la experiencia ritual. (Favaron, 2011, p. 159)

En el canto ícaro, ejecutado por Olivia Arévalo para la carga de tabaco, se reconocen determinadas características tímbricas de la tradición vocal-musical shipibo. Estas cualidades tímbricas son resonancia nasal o nasalidad, el sonido susurrado y el canto hablado. A través de estas se manifiesta la actitud humilde del shamán que, en el llamado a los espíritus, solicita ayuda para la curación de uno o más pacientes. A continuación, se muestra la transcripción musical de la melodía principal de este ícaro y sus secciones tímbricas:



x Nota indeterminada

Figura 03. Características tímbricas en el Ícaro para la carga de tabaco. Fuente sonora: canto ícaro de Olivia Arévalo para carga de tabaco. Transcripción de la autora, 2020

En la melodía principal, en la cual Olivia emplea su registro natural, se identifican variaciones tímbricas de la voz que tienen un lugar determinado en el desarrollo de la ejecución. Al inicio, en las notas más agudas, la melodía es ejecutada con voz natural de resonancia nasal, esta característica en la ejecución ocurre a lo largo de dos frases cantadas con solo una emisión de aire. En esta parte, la voz destaca por su cualidad aguda y ahogada, mediante la cual el cantor expresa su sumisión y respeto en el llamado a los espíritus. Otro sonido es el susurrado, que es percibido como un eco de la frase anterior; en él, la intensidad va *diminuendo* o desapareciendo hasta extinguirse.

A continuación, reaparece el sonido de la voz nasal y se prolonga a lo largo de dos frases. En estas frases el canto es realizado a una octava inferior, alcanzando el rango de notas más graves del canto, en esta parte la melodía destaca como un sonido ronco que utiliza *vibrato*. De modo que a esta parte le corresponde una cualidad del sonido grave que a decir del autor Favaron (2011, p.159) expresa sufrimiento.

La última frase presenta otra cualidad en el timbre del canto ícaro que es el sonido hablado. Se ha considerado en la transcripción un referente para la altura de estos sonidos, sin embargo, el sonido no es determinado. Este sonido hablado, que es ejecutado en baja intensidad, va desapareciendo hacia el final de la frase. Al igual que el sonido susurrado, este se repite como un eco de la frase anterior, como si se tratara de enfatizar lo dicho anteriormente a través de la reiteración.

La intensidad es variable durante el canto de acuerdo a la emoción. A modo de *sforzato*, cada frase se realiza con una acentuación en la primera sílaba que va disminuyendo en intensidad hasta desaparecer. Esta intención se mantiene a lo largo de la melodía. Al extinguirse el sonido final de cada frase, la respiración de la shamán es rápida antes de cantar la siguiente frase. No obstante, esta aspiración de aire es parte de su expresión musical, es decir que la emisión vocal es alternada con el sonido de la respiración y es percibida como un sonido indeterminado.

A diferencia de la respiración por vías nasales, la aspiración que se realiza por la boca hace que la cantidad de aire que ingresa a los pulmones sea mayor y se realice con más facilidad. Este último punto es importante, ya que la aspiración de aire está siempre presente como uno de los sonidos musicales, de modo que el

sonido de la respiración se vuelve parte inherente de la cualidad tímbrica del canto ícaro.

En la ejecución del canto ícaro, las formas de emisión de la voz son realizadas de modo nasal, susurrado, hablado y con el sonido de aspiración del aire. Estas manifiestan la verdadera intención del shamán y sirven de conexión en la comunicación, permitiendo la interacción entre el mundo de los hombres y el mundo de los espíritus.

2.3. La performance sagrada en la práctica ritual con ayahuasca

En el desarrollo de la performance del canto ícaro no solo es importante la disposición anímica del shamán y de los participantes, sino también la presencia de determinados elementos. Estos elementos u objetos rituales son tratados con respeto ya que son considerados también seres vivos, que son parte de la naturaleza. Asimismo, es de importancia la actitud con la que se presentan los cantos en el desarrollo ritual. Así lo refiere la autora Alison Sever (2012):

Cantar una canción sagrada — aunque esté «correctamente» interpretada — no tendrá el mismo efecto desde un estado de conciencia ordinario que desde otro estado de conciencia expandida.(...) [es necesaria] la importancia del respeto y la humildad con las cuales las tradiciones curativas exigen que La Madre Planta sea tratada: físicamente, con la suavidad con la que se manipula la planta y el cuerpo humano que está por recibir el vegetal; lingüísticamente, con las palabras que se utiliza cuando se refiere a la planta; y mentalmente, con la perspectiva agradecida que se la mira a la planta. (p. 18-19)

En la ejecución del ícaro para la carga de ayahuasca, interpretado por Olivia Arévalo, se visualiza la presencia de estas características de performance musical. En primer lugar, el espacio en el que se practica el ícaro es un ambiente amplio, donde prima la ausencia de luz diurna y artificial. La oscuridad de este ambiente contribuye a alcanzar un estado mental profundo, el cual requiere concentración para entablar comunicación con el mundo de los espíritus.

En el ambiente oscuro se encienden un par de velas que son colocadas en el suelo, al lado de ellas se ubican varios cigarros de tabaco o *mapachos* junto a un par de vasos de vidrio, que servirán para el consumo del brebaje. La importancia de la presencia de estos objetos rituales radica en que “[estos] objetos tienen vida y son depositarios de una eficacia simbólica, cuyo fin es el de establecer contacto con el

mundo invisible, al que únicamente accede el shamán mediante sus herramientas mágicas.” (Báez, 2014, p. 84). Durante la ejecución, la cantora se sienta en el suelo, detrás de estos objetos rituales y con las piernas entrecruzadas, posición en la que permanece (ver anexo 2).

Para la ejecución del ícaro, Olivia viste el atuendo distintivo correspondiente a su tradición, que además, es específico para su rol ceremonial. En este caso, Olivia viste una falda de color marrón con diseños *kené* (ver anexo 3) y una blusa de colores vistosos, además usa otros accesorios de tipo ornamental como collares de manufactura local. El musicólogo peruano Policarpo Caballero (1988, p. 318) observó que la vestimenta ceremonial de los grupos nativos de la selva “representan diversos estados anímicos”; además, en relación a la iconografía representada en las prendas, el autor señala que lucir signos, rayas y figuras diversas, es parte de su forma de sentir la belleza, pero, sobre todo, es símbolo de una relación directa con el culto de la serpiente llamada Amaru o Anaconda.

Es importante notar que el uso de esta vestimenta tradicional por los shamanes es un elemento performativo siempre presente en rituales de este tipo, pues sirve para potenciar los efectos del canto. De modo que, el atuendo shamánico constituye un indumento imprescindible para la vida ritual y sobre todo constituye, en sí mismo, una manifestación de lo sagrado, revelando “símbolos cósmicos e itinerarios metapsíquicos” (Báez, 2014, p. 84).

Durante el canto, Olivia lleva en la mano derecha una botella que contiene la bebida de ayahuasca, la cual mantiene cerca a los labios hasta el término de su ejecución, mientras tanto, la mano izquierda queda siempre apoyada sobre las piernas. La actitud que mantiene la shamán es de carácter meditativo. Durante toda la ejecución del ícaro, el movimiento corporal es casi imperceptible, siendo coherente con el carácter calmo del canto. Además, los ojos cerrados evidencian un estado de trance más profundo y que denota una mayor concentración.

De forma general, el movimiento facial durante el canto es austero, esto está influido por la fonética del idioma nativo, pues suele ser una pronunciación no muy articulada. Apenas concluye la interpretación, la shamán, esta vez con ojos abiertos, hace dos soplos dirigidos a la corona de la botella que contiene la bebida.

Este último acto se entiende como la transferencia del poder del ícaro, a través del aliento, a la bebida de ayahuasca.

El respeto y humildad con que debe ser tratada la planta de ayahuasca, en la práctica ritual, se evidencia a través de la actitud meditativa en la performance de Olivia Arévalo. En tal sentido, al desarrollo de la performance le corresponden movimientos corporales y gestos faciales de carácter austero. Esta actitud meditativa es la que genera un estado mental más profundo en la shamán mientras ejecuta el canto ícaro, favoreciendo a que esta tenga acceso al mundo de los espíritus y establezca una comunicación con ellos, con el principal objetivo de solicitar su ayuda para la curación de uno o más pacientes.

En la interpretación del canto ícaro, para la carga de ayahuasca, se visualizan diferentes elementos que conforman la performance sagrada de la cantora Olivia Arévalo. Estos son: el ambiente acondicionado, la vestimenta ceremonial y los objetos rituales. De igual manera, lo sagrado se hace presente principalmente a través del carácter meditativo que conserva la shamán durante toda su ejecución. Asimismo, los gestos faciales y corporales poco perceptibles de la shamán sirven a la realización de la idea del ritual como un acto sagrado. El uso de la vestimenta ceremonial y de los objetos rituales muestran cómo en su cosmovisión el espacio sagrado es diferente al espacio circundante o cotidiano.

CONCLUSIONES

- La naturaleza ocupa un lugar trascendental en la cosmovisión shipibo, pues actúa como modelo de la forma de vida en el mundo de los hombres. La particular forma de ver-sentir el mundo en la cultura shipibo se rige de la idea que se tiene acerca de las diferentes dimensiones que existen fuera de los límites del conocimiento humano. Sin embargo, la comunicación entre estas dimensiones es posible únicamente con la intervención de un shamán que posea el grado de *Meraya*. Para este objetivo, el ritual se convierte en el espacio que ocupa la interacción entre el mundo de los hombres y el mundo de los espíritus.
- La interacción cósmica en la comunidad shipibo se da a través de la ejecución de cantos ícaro, ejecutados por un shamán en una práctica ritualizada. Existen diferentes prácticas rituales y cada una sirve a diferentes objetivos. En los rituales de purificación especial y el ritual del humo, es trascendente la práctica musical, ya que es por medio de la ejecución musical que se da el acceso a otras dimensiones fuera de los límites humanos.
- La repetición de la melodía principal del ícaro, para la carga de ayahuasca en el ritual de purificación, suscita un estado mental de trance más profundo tanto para el ejecutante como para los receptores. De esta manera se obtiene mayor claridad de las visiones ocasionadas por la ingesta de ayahuasca, generando la purificación espiritual en el receptor o paciente.
- El ícaro es una melodía, generalmente pentafónica, que en sus repeticiones está sujeta a variaciones. Esta melodía no presenta un pulso definido pues el sentido rítmico está supeditado a la fonética del idioma. En la sintaxis melódica del ícaro se alternan frases de carácter suspensivo y conclusivo, donde las notas más agudas están reservadas para la frase de pregunta, mientras que las notas más graves son empleadas en la frase de respuesta. Esta marcada diferenciación sintáctica es relevante para los receptores, puesto que es una señal sensitiva acerca del momento en que la melodía volverá a iniciar.

- Las cualidades tímbricas del canto ícaro, para la carga de tabaco, son: la voz nasal, la voz susurrada y la voz hablada, estas reflejan el carácter humilde de la voz de la shamán. Este carácter humilde en el timbre de la voz es necesario, ya que a través del humo del tabaco, es el vínculo con el mundo de los espíritus, a los que el shamán solicita ayuda para la curación de los pacientes. La respiración realizada antes de cada frase es musicalmente perceptible dentro de la ejecución del canto, por ello, se vuelve parte de la sonoridad del canto mismo. La sonoridad que produce esta aspiración está asociada a la idea de sumisión en el canto.
- En la performance musical del canto ícaro, de la cantora Olivia Arévalo, para la carga de ayahuasca, se distinguen diferentes elementos que conforman la práctica ritual. Estos son: la vestimenta ceremonial, los objetos rituales y un ambiente acondicionado para la práctica. El ambiente acondicionado y la actitud meditativa en la que permanece la cantora durante toda su performance, generan una mayor concentración durante la práctica, con el objetivo de alcanzar un estado mental de trance, que inducido por la ingesta de ayahuasca, es necesario para la comunicación de la cantora con el mundo de los espíritus. Los movimientos austeros durante la ejecución de ícaro de Olivia Arévalo, denotan la idea de lo sagrado y además reflejan el respeto por los objetos rituales manejados durante la práctica. Los usos de la vestimenta ceremonial y de los objetos rituales delimitan el espacio sagrado y lo diferencian del espacio profano o cotidiano.
- La práctica del canto ícaro dentro de su contexto ritualizado responde a la concreción de una particular cosmovisión, propia del pueblo shipibo. En ella convergen ideas acerca de lo sagrado y lo espiritual, en que lo musical se hace presente como un medio de comunicación entre diferentes dimensiones. En la práctica ritual, la música del canto ícaro desempeña una función específica de tipo terapéutico y a su vez, contribuye a generar determinados estados mentales mediante la percepción de las características estético-musicales de las melodías, necesaria para lograr el resultado de purificación espiritual.

REFERENCIAS

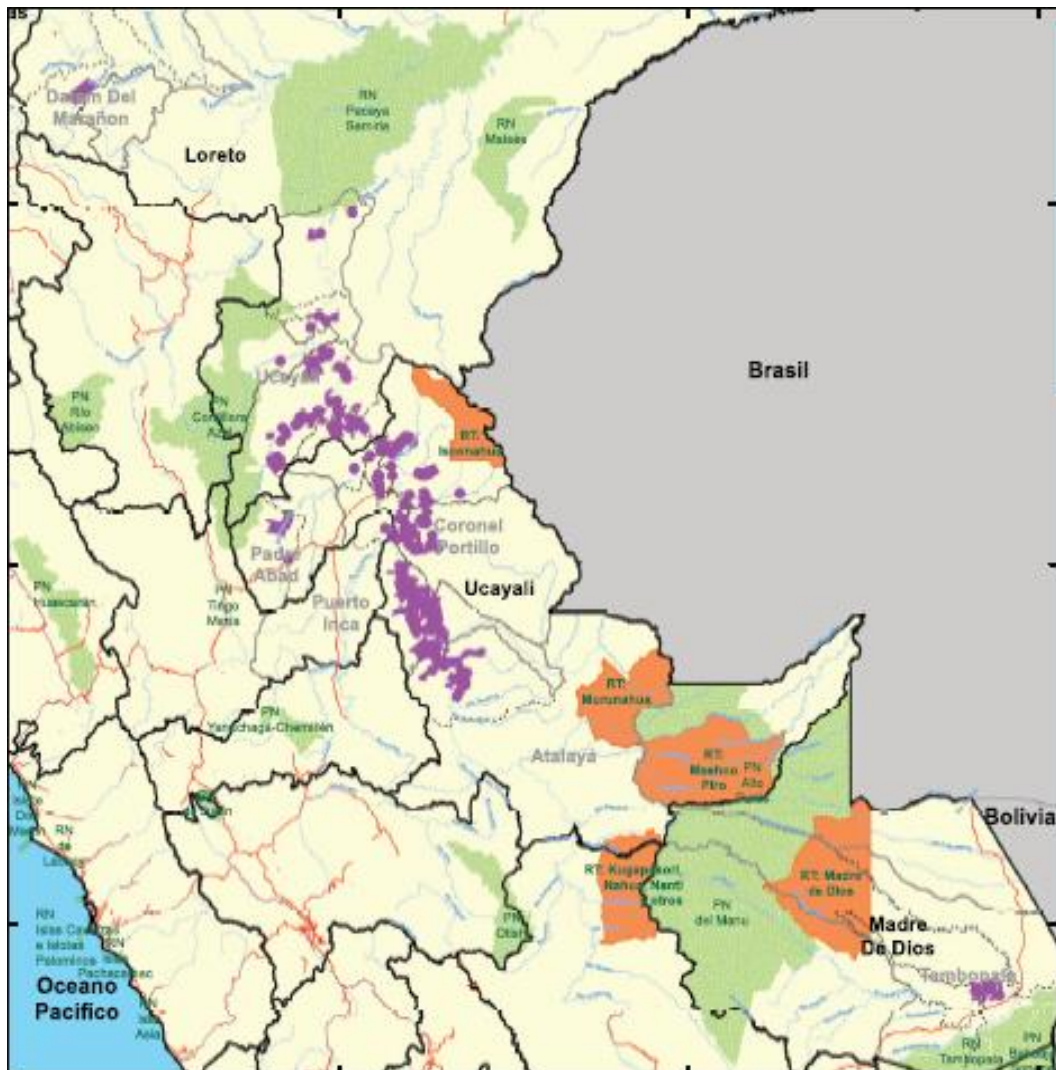
- Amazonia Amazonmedicinalplants. (1 de Octubre de 2016). *Maestra Olivia pro léčivou ceremonii nabíjí nápoj Ayahuasca magickým zpěvem Icaros* [Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=nu2FmOj4FII&list=PL_0aFTIZB4bvSnjzF6plfzo7zvNi48Sak
- (30 de Septiembre de 2016). *Maestra Olivia nabíjí bylinou koupel s posvátným tabákem a s léčivým zpěvem Icaro* [Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=gvAtGj-qURw&list=PL_0aFTIZB4bvSnjzF6plfzo7zvNi48Sak&index=3
- Báez, A. (2014). *Poesía, chamanismo y visión en la obra Nierika: cantos de visión de la contramontaña de Serge Pey* (Tesis de licenciatura en Estudios Literarios). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Blacking, J. (1967). El análisis cultural de la música. En F. Cruces y otros (Eds.), *Las culturas Musicales* (pp. 181-202). Madrid: Editorial Trotta, S.A.
- Brabec, B. y Mori, L. (2009). La corona de la inspiración. Los diseños geométricos de los Shipibo-konibo y sus relaciones con cosmovisión y música. *Indiana*, (26), 105-134.
- Caballero, P. (1988). *La música inkaika. Sus leyes y evolución histórica*. Cusco: Cosituc.
- Cáceres, D. (2014). *La ceremonia de la Ayahuasca. Fuente principal de curación natural y principal atractivo del turismo místico*. Lima: Organización Pro Desarrollo Turístico. Recuperado de: <https://prodestur.wordpress.com/>
- Chávez, F. (2000). El uso mágico del Tabaco en un contexto Urbano – Lima. *Anthropologica*, 18 (18), 67-93. Recuperado de: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/1295>
- Espino, G. (2018). Literatura indígena amazónica Shipibo-conibo y el kené de la palabra de Lastenia Canayo. *Revista de estudios filológicos – UACH*, (62), 247-267.

- Favaron, P. (2011). Llamando a los espíritus: Cantos sagrados de la Amazonía. *Revista Tinkuy*, (16), 149-167.
- Herzberg, N. (2015). *The Musicology of Amazonian Ayahuasca Healing Ceremonies* (Tesis de doctorado). Goldsmiths College, University of London, Inglaterra, Reino Unido. Recuperado de: https://www.academia.edu/13517785/Analysing_Icaros_The_Musicology_of_Ayahuasca_Ceremonies
- Hurtado, V. (2014). Conciencia y emoción enactivas en la meditación con mantras del budismo tibetano. *Resonancias*, 19 (35), 25-46.
- Instituto Peruano de Chamanismo y Medicina Tradicional - Yosi Ocha. (14 de septiembre de 2020). *Chamanismo shipibo y la sabiduría indígena*. <https://www.yosiocha.com/es/chamanismo-shipibo/>
Rituales ancestrales shipibo. <https://www.yosiocha.com/es/rituales-shipibo/>
Ceremonias de ayahuasca. <https://www.yosiocha.com/es/ceremonias-de-ayahuasca/>
- Kingman, M. (2018). *Pájaros cantores: Reutilización de los elementos melódicos y líricos contenidos dentro de los Ícaro amazónicos, en la composición de cuatro temas inéditos presentados en un recital final* (Tesis de maestría). Universidad de las Américas, Quito, Ecuador. Recuperado de: <http://dspace.udla.edu.ec/bitstream/33000/8557/1/UDLA-EC-TLMU-2018-11.pdf>
- Mansilla, J. (2019). Olivia Arévalo: Una ventana desde el infinito. Asesinato del canto sagrado shipibo-konibo-xeteba. *Revista historia de la educación latinoamericana*, 21 (33), 17-34.
- Mabit, J. y Giove, R. (2010). "Sinchi, Sinchi, Negrito: Uso medicinal del Tabaco en la Alta Amazonía Peruana", publicado por Centro Takiwasi, Tarapoto-Perú. Recuperado de: https://www.takiwasi.com/docs/arti_esp/sinchi_sinchi_esp.pdf
- Morin, F. (1998). Los Shipibo-conibo. En F. Santos, y F. Barclay (Ed.), *Guía Etnográfica de la Alta Amazonía*: vol. 3. Quito: Ediciones Abya-Yala.

- Parada, S. (2013). *Potencialidades del canto para ser utilizado en psicoterapia transpersonal* (Tesis de licenciatura). Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Perú, Ministerio de Salud. (2002). *Análisis de la situación de salud del pueblo Shipibo – konibo*. Lima. (Oficina general de Epidemiología).
- Pinilla, E. (1980) Informe sobre la música en el Perú. En J. Mejía (Ed.), *Historia del Perú*: t. 9. Lima: Editorial Juan Mejía Baca. (pp. 363 -685).
- Sever, A. (2012). "El Ícaro Cambiante: Lenguaje y Curación en Santa Rosa de Huacaria", Independent Study Project (ISP), Collection 1323. Recuperado de: https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/1323

ANEXOS

Anexo 1. Mapa de ubicación del pueblo shipibo-konibo



Fuente: BDPI Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios
 <<http://bdpi.cultura.gob.pe/node/26>>

Anexo 2. Cantora Olivia Arévalo durante su performance musical para la carga de ayahuasca



Fuente: www.youtube.com/watch?v=nu2FmOj4FI&list=PL_0aFTIZB4bvSnjzF6plfzo7zvNi48Sak

Anexo 3. Muestras de tejidos *Kené* shipibo



Fuente: www.denomades.com/blog/shipibo-cultura-amazonas-peruano

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'L. J. P.' or similar, written in a cursive style.

Firma

DNI: 70153449