

**EÑO RUA. DOS CANTOS MÚRUI MUINA SOBRE LAS MANIFESTACIONES  
DE LO FEMENINO**

**TATIANA URREGO CALDERÓN**

[tatiana.urregoc@udea.edu.co](mailto:tatiana.urregoc@udea.edu.co)

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:  
FILÓLOGA HISPANISTA**

**ASESORA**

**LAURA AREIZA SERNA**

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA  
FACULTAD DE COMUNICACIONES  
LETRAS: FILOLOGÍA HÍSPANICA  
MEDELLIN**

**2020**

*Kue komeki fakadikue  
Ñuera komekido,  
Kue komeki fakadikue  
Eroikana jaidikue kue komeki  
kue komeki eroikana*



## ***Eiño rua: dos cantos murui-muina sobre las manifestaciones de lo femenino***

*Elementos que la realidad requiere no sólo que se vean, sino que se mire; no solo que se oigan, sino que se escuchen; no solo que se perciban, sino que se olfateen: no solo que se degusten, sino que se prueben; no solo que se toquen, sino que se sientan... todas las voces escondidas, todos los matices evadidos, todos los sabores alterados, todos los olores ignorados y todas las experiencias desconocidas de un territorio que se piensa conquistado pero que aún no termina por descubrirse.*

### **Resumen**

El tejido es el principio de construcción para el conocimiento de los Múruí Muina, la acción de hilar es equivalente a volver al origen y vivir la historia; conseguir alimentos y coexistir con la naturaleza, del mismo modo que amanecer la palabra es la fuerza femenina que establece la armonía en todo su entorno. El objeto de la presente investigación busca analizar e interpretar la poética de la lengua *Minika* en dos *uaigai* (canastos de palabra) o cantos sobre las manifestaciones de lo femenino en esta etnia. Los primeros capítulos abordan al canto tradicional como el vehículo de conocimiento, que se encuentra vigente en su forma más pura en muchas culturas del mundo, por lo que, en los últimos dos siglos, diversas disciplinas se han acercado a estas expresiones para explicarlo desde algunas miradas académicas y teorías que buscan reconocer esta voz a través del tratamiento de sus símbolos originarios. Las siguientes partes del proyecto posicionan al pensamiento y universo espiritual de esta etnia enfocando lo femenino desde la aplicación etnográfica y el ejercicio hermenéutico con lo que se contextualizan a las expresiones orales del arte verbal de la lengua *minika*. La valoración estética empieza con la elaboración de una descripción musical desde la percepción acústica por el carácter sonoro de esta oralidad, que se funde con la estética literaria de los cantos, concebida desde la metodología etnopoética y la práctica filológica que se desenvuelve con análisis prosódicos, métricos, lexicográficos y semánticos. Así mismo con esta indagación se pretende reflexionar y exponer las miradas existentes sobre lo femenino, en especial la posición y los conocimientos de la mujer nativa que con el lirismo originario como eje de articulación de sus experiencias de vida ha propiciado el desenvolvimiento de costumbres en una multitemporalidad de vivencias y sistemas de creación comunicativa que siguen presentes en la comunidad gracias a su condición de mujer por los roles culturales que ha asumido.

**Palabras clave:** Cantos tradicionales, etnopoética, murui – muina (uitoto), feminidad, multitemporalidad, mujer.

## **Eiño rua: two chanst Múruí Muina about the manifestations of the feminine**

### **Abstrac**

The tissue is the principle of construction for the knowledge of the Múruí Muina, the action of spinning is equivalent to returning to the origin and living history; get food and coexist with nature, in the same way that dawn the word is the feminine force that establishes harmony in all its surroundings. The object of this research seeks to analyze and interpret the poetics of the Minika language in two uaigai (word baskets) or songs about the manifestations of the feminine in this ethnic group. The first chapters address traditional song as the vehicle of knowledge, which is in force in its purest form in many cultures of the world, so that, in the last two centuries, various disciplines have approached these expressions to explain it from some academic views and theories that seek to recognize this voice through the treatment of its original symbols. The following parts of the project position the thought and spiritual universe of this ethnic group, focusing on the feminine from the ethnographic application and the hermeneutic exercise, thus contextualizing the oral expressions of the verbal art of the Minika language. The aesthetic evaluation begins with the elaboration of a musical description from the acoustic perception due to the sonorous character of this orality, which blends with the literary aesthetics of the songs, conceived from the ethnopoetic methodology and philological practice that unfolds with prosodic analysis, metric, lexicographical and semantic. Likewise, with this inquiry it is intended to reflect and expose the existing views on the feminine, especially the position and knowledge of the native woman who with the original lyricism as the axis of articulation of her life experiences has led to the development of customs in a multitemporality of experiences and communication creation systems that are still present in the community thanks to her status as a woman due to the cultural roles that she has assumed.

**Keywords:** Traditional chants, ethnopoetics, Murui – muina (uitoto), feminine, multitemporality, woman.

## *Eiño rua: Cantos Múruí Muina sobre las manifestaciones de lo femenino*

<i>Bu kaimo jagagi yoite ¿Quién nos cuenta la historia?</i> .....	I
<i>Mínika comini uai bie ¿Qué gente es la que tiene esta palabra?</i> .....	III
<i>Rúa Kaimano, komekido uñote. El sabor de los cantos, puesto en el corazón</i> .....	V
<b>1. UBICANDO LAS MEMORIAS</b> .....	1
<b>1.1 La sonoridad atendida</b> .....	6
<b>2. EL ESTUDIO DE LAS ORALIDADES</b> .....	10
<b>2.1 <i>Mínika Nairai Uai</i>. Comovisión y palabra del pueblo <i>Mínika</i></b> .....	16
<b>2.2 <i>Ringoniai Jananiai, Imágenes de mujeres. Lo femenino y sus manifestaciones</i></b> .....	24
<b>4. <i>KIRIGAÍ EIÑO, TEJIDO DE LA MADRE</i></b> .....	38
<b>4.1 <i>Eiño uai, ringo rua</i>. Palabra de la madre creadora, canto de mujer</b> .....	46
<b>5. <i>NOGINUA, RITMO. ANÁLISIS MÉTRICO MUSICAL</i></b> .....	48
<b>6. <i>RUANIAIDO KOMEKI FAKADE. PENSAR CON LOS CANTOS</i></b> .....	60
<b>6.1. <i>Mínika Ringo ¿Qué mujer es?</i></b> .....	60
<b>6.1.2 Estructura</b> .....	70
<b>6.1.3 Interpretación</b> .....	71
<b>6.2 <i>Nimaira Ringo. Mujer de sabiduría</i></b> .....	74
<b>6.2.1 Estructura</b> .....	81
<b>6.2.2 Interpretación</b> .....	82
<b>6.3 <i>Jagiyi Eiño, Aliento de la madre</i></b> .....	85
<b>7. <i>NAINO UAIYAI</i>. Esencia de las palabras. Análisis léxico – semántico</b> .....	86
<b>8. <i>UAFUE, PALABRAS VERDADERAS. PALABRAS FINALES</i></b> .....	95
<b>9. BIBLIOGRAFIA</b> .....	101

## *Indice de Tablas y Figuras*

MAPA 1: DEPARTAMENTO DEL AMAZONAS Y LA CHORRERA.....	V
1 FIGURA: ESQUEMA DE LA INVESTIGACIÓN .....	36
2 FIGURA: PARTICIPANTES.....	37
TABLA 1: CANTOS DEL ANALISIS POÉTICO.....	48
3 FIGURA: ESPECTOGRAMA 1 .....	50
4 FIGURA ESPECTOGRAMA 2.....	51
5 FIGURA ESPECTOGRAMA 3.....	52
6 FIGURA: DISTRIBUCIÓN MORAICA, SILÁBICA Y PATRÓN MÉTRICO DE LOS CANTOS .....	54
7 FIGURA: TRANSCRIPCIÓN MÚSICAL <i>MINKA RINGO</i> .....	57
8 FIGURA: TRANSCRIPCIÓN MÚSICAL <i>NMAIRA RINGO</i> .....	58
TABLA 2: ESTRUCTURA <i>MINKA RINGO</i> .....	71
TABLA 3: ESTRUCTURA NIMAIRA RINGO.....	82
TABLA 4: CARACTERISTICAS DE LAS PLANTAS.....	87
TABLA 5: USOS DE LAS PLANTAS.....	88
9 FIGURA LAS PLANTAS Y LAS VIRTUDES FEMENINAS .....	90

### ***Bu kaimo jagagi yoite* ¿Quién nos cuenta la historia?**

El interés por las voces (y su contenido) de los pueblos originarios de Colombia es muy reciente en la historia del pensamiento. La oralidad y su concepción estética, es una fuente poco apreciada como productora de conocimiento en contextos académicos oficiales; no obstante, culturalmente se asiste a un lento pero inexorable reconocimiento de algunas temáticas y poéticas del mundo amazónico. Diversas exploraciones en estos universos de sentido han realizado un registro desequilibrado de su diferencia cultural y social, condicionado a causa de un arraigado pensamiento colonial que al valorar sus características autóctonas se transmutan con el intercambio simbólico-textual<sup>1</sup>, en el que el traslado a la escritura, además de invisibilizar el lenguaje originario<sup>2</sup> muestra una fuerte inclinación por la descripción de aspectos fisiológicos, costumbres y prácticas religiosas controlados por roles masculinos que son abordados bajo el manto del exotismo sobrenatural. Al fijar únicamente la figura de los hombres de tradición, con las sustracciones de taitas, chamanes o grandes curacas, la descripción de las tradiciones trae como efecto el resultado de lecturas incompletas, un tanto equivocadas y prejuiciosas, que no reconocen en la cultura ni en su oralidad la importancia de su tratamiento de forma holística. Esta situación ha propiciado el cuestionamiento de los principios éticos y morales de los nativos; pues la omisión de la mujer aborígen, su escaso reconocimiento y la poca importancia que se le ha dado evita comprender aspectos de mayor envergadura que dependen del equilibrio de los dos géneros para una consolidación cultural. Lo que hace de

---

<sup>1</sup> Hago referencia al de sincretismo social entre las dos tradiciones (la originaria y la colonizadora), en este proceso no sólo se ve absorbida la base cultural con la imposición de un código comunicativo, sino las concepciones de origen natural sobre el territorio

<sup>2</sup> Con lenguaje es necesario remitir a una concepción amplia con la que se pueda dilucidar los diversos sistemas de signos y símbolos que no tienen por qué estar expresados de forma escrita, ni ser réplica de otro código lingüístico para comunicar un contenido narrativo.

estas disposiciones que en un proceso de reconstrucción de raíces y de las concepciones fundamentales naturales sobre el rol de las mujeres haya limitaciones, pues la mayoría de expresiones propias del control femenino, aún vivas, por lo general no han sido reconocidas y se han dejado por fuera del alcance. Bajo este panorama ¿será posible entonces legitimar ese lugar de la memoria, en que los roles femeninos son importantes y reconocer que han subsistido indirectamente en la cultura colectiva de los Múruí Muina? “¿Nos podremos descolonizar indios y mujeres con esa caricatura de la conducta de los opresores? ¿Será posible hacerlo a través de artificios burocráticos o de las artes de la palabra, en la que también estaremos condenados a imitarlos?”(Rivera Cusicanqui, 2006). Para abordar las cuestiones presentadas e indagar sobre las formas de lo femenino existe un recurso nativo que subyace en la historia, el tiempo y la opresión de los pueblos originarios, y es la oralidad; está protege la autonomía intelectual de las etnias, haciendo que su permanencia sea un rasgo constitutivo de estas poblaciones y una herencia que subsiste a pesar del mestizaje.

En la tradición de los Múruí Muina toda *uai* (palabra), está asociada a la sonoridad de su propia oralidad, que es expresada como *rua* (canto) o *jira* (rezo), los cuales son homólogos en las consideraciones esenciales de la etnia, y mantienen viva su identidad cultural. Al apreciar esta sempiterna composición: de la palabra hilada en el canto, este recurso narrativo se funde a través de diversas formas estéticas; que durante su modulación hacen que resulte admirable la constante reelaboración y recreación de su memoria oral en la que continuamente aparecen elementos alrededor de las figuras femeninas que son parte fundamental de su historia. Este medio de comunicación está sujeto a reconstrucciones, por lo que el *rua* se ha convertido en la estrategia de supervivencia que ofrece resistencia a las



influencias foráneas y también una desarrollada capacidad de adaptación que es demostrada con su vitalidad. Así que con el interés por contribuir al conocimiento sobre este pueblo, el presente estudio analizará la construcción poética y sus significados, en dos de sus expresiones discursivas orales: *Mínika ringo* (¿Qué Mujer?) y *Nímaira ringo* (Sabia Mujer), los cuales dan cuenta de la vigencia de este arte verbal y la esencia de lo femenino.

### ***Mínika comini uai bie ¿Qué gente es la que tiene esta palabra?***

Los Múruí Muina ‘Hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce’ mal llamados Uitoto<sup>3</sup> integran una de las grandes familias habitantes de la región amazónica en el país, se autodividen tradicionalmente en murui, gente del occidente y muinane, gente del oriente<sup>4</sup>. Habitan el Resguardo Predio Putumayo igual que los Okaina, Andoque, Bora, Miraña y Nonuya, además de otros lugares que comprenden el curso medio del río Caquetá, y el curso de los ríos Igaraparaná, Caraparaná hasta la desembocadura en el río Putumayo. Asimismo, a raíz de los diferentes desplazamientos, el pueblo Múruí Muina también habita el municipio de Leticia, el Ampiyacu (Perú) y algunas ciudades principales como Bogotá, Medellín y Cali. De su Historia se sabe que, dada la intensidad poblacional comparativa de esta etnia a otros grupos, y debido al capitalismo agresivo con la explotación del Caucho a finales del siglo XIX, la esclavización de los Múruí Muina produce una génesis histórico – social, de intercambios culturales entre clanes que va expandiéndose por toda la Amazonia. Tránsito que incluye las marcas impuestas de la colonización: una educación dirigida y administrada

---

<sup>3</sup> Uitoto, Huitoto, Witoto, Ouitotos. Nombre dado a la población que habita la amazonia colombo-peruana, generalizado y difundido por diversos antropólogos a mediados del siglo XIX imponiéndose de manera acrítica con la connotación peyorativa de “enemigos”, “prisioneros” y “esclavos”, derivándose de la palabra itotos “hormiga canibal” con la que los karibes (karijonas) los designaban en sus cacerías humanas para proveer de mano de obra las empresas coloniales (Vivas,2012,pág 229) Sin embargo dada la proliferación de un término errado para su autorreconocimiento; en el presente texto serán los múruí- muina aunque es una denominación menos frecuentes en la literatura sobre este grupo.

<sup>4</sup> Desde la página de la Onic, no obstante, existe más información en otras literaturas (Echeverri,1997)

por la iglesia, que se sincretiza en la misma medida en que “estos pueblos fueron brutalmente invadidos, esclavizados, masacrados, mientras que sus mujeres fueron violadas, ultrajadas y cosificadas, hasta el punto de exponerlas a la extinción física y cultural” (Kuiru, 2019, 12). En la misma línea de sucesos la explotación de recursos naturales (madera, petróleo, minería) actualizada en el presente, con el modelo de despojo por conservación promovida por el mismo Estado (en forma de áreas protegidas o parques que involucran territorios nativos), ha ido imponiendo necesidades a su forma de vida tradicional esto sumado a que la guerra nacional, y este trauma de conflictos por tierra y autonomía, aceleran un proceso de transculturación<sup>5</sup>, que trae como consecuencias la modificación y pérdida de muchas de sus prácticas primigenias.

Respecto a la tradición, los Múru Muina asumen como punto de origen tanto geográfico como cosmogónico a *nofiko* La Chorrera<sup>6</sup>, epicentro de esta memoria cultural. Este raudal es de singular importancia pues además de haber sido un paso estratégico para el intercambio comercial y el traslado de materias primas; en diversas narraciones tradicionales es ubicado como “el orificio por donde respira la tierra y nacen los hombres, que empiezan a conformar los diferentes clanes” (Briñez, 2002, 38) y sus respectivas variedades lingüísticas que son inteligibles entre sí: Bue, Nipode, M̄ka (correspondientes a una posición geográfica específica) y el *M̄nika* (*M̄i* hermana/o, *n̄i* cual, *ka* vida) que es el código lingüístico base del presente estudio.

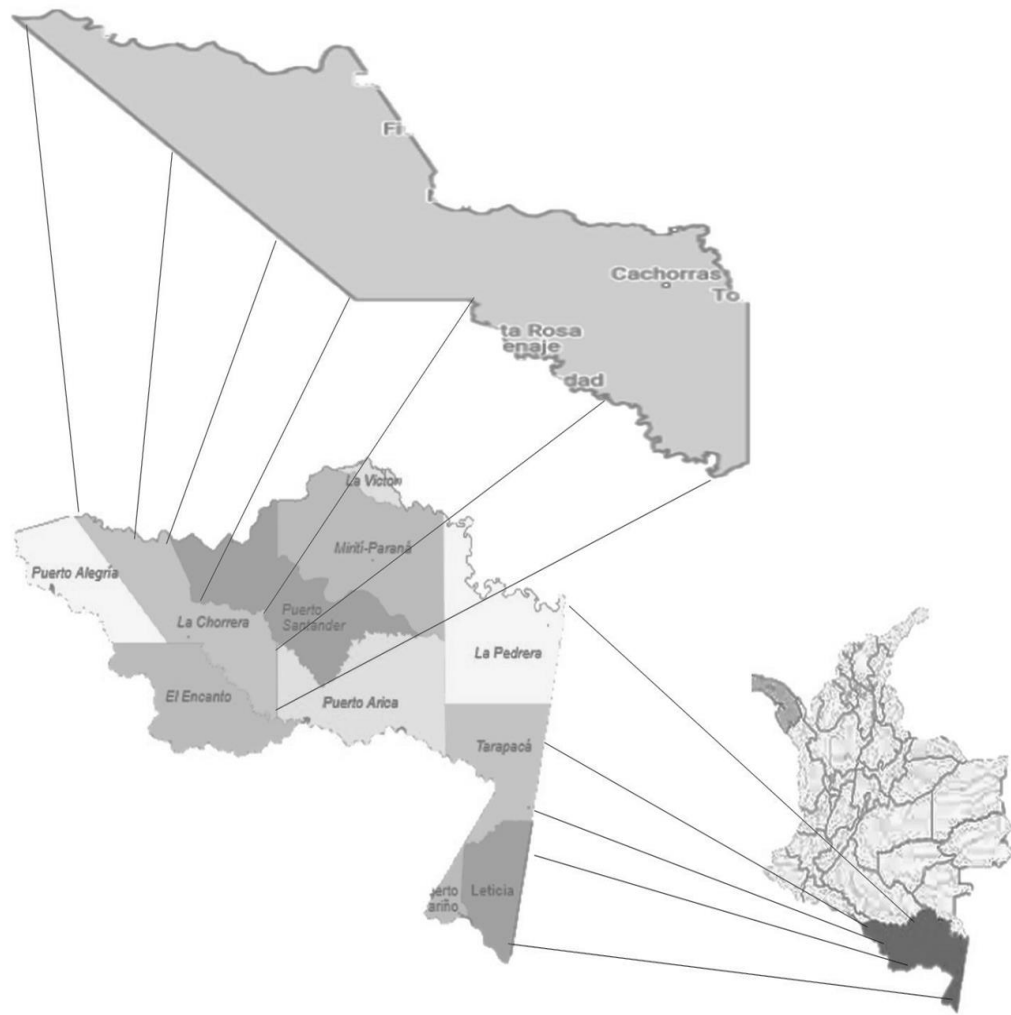
---

<sup>5</sup> Proceso transitivo de una cultura a otra implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, una parcial desculturación, que significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. Transculturación es un concepto desarrollado como alternativa necesaria a la aculturación; se define como un proceso de interacción cultural (que puede ser multidireccional) una especie de abrazo de culturas por lo que las criaturas siempre tienen algo genético de ambos progenitores, pero la información siempre es distinta en cada uno de los dos. (Ortiz, 1983[1940], 90).

<sup>6</sup> Corregimiento departamental colombiano del Amazonas.

*Mapa 1*

*Departamento del Amazonas y Chorrera*



***Rúa Kaimano, komekido uiñote. El sabor de los cantos, puesto en el corazón***

Los primeros acercamientos a esta comunidad se dan en medio de un contexto de interculturalidad impulsado con el trabajo del profesor Selnich Vivas Hurtado en las instalaciones de la Universidad de Antioquia; y fortalecido con el maestro *Jitomañue* (Jose Rojas) del clan Jitomagaro a quién conocí en el 2010. Desde ese momento muchos conceptos preconcebidos sobre el arte de las palabras se transforman y algunas dimensiones culturales de las comunidades nativas se fueron apreciando con mejor entendimiento, en

especial las nociones de feminidad y maternidad que se han aplicado a diferentes contextos de resistencia de las tradiciones originarias. Desde el primer Congreso de Historia Intelectual de América Latina del año 2012 realizado en la ciudad de Medellín se fortalece mi vínculo con la tradición oral de esta etnia, pues al evento asisten los padres de Jitomañue: *Jirekuango*, Graciela Monayatofe del clan de Boruga y *Jitoma Fairinama*, Lorenzo Rojas del clan *Jitomagaro*, el buen sol. Ellos nos enseñan algunas palabras y rezos que de inmediato se volvieron objeto de reflexión para la vida, entre ellos el primer canto que hace parte de la presente investigación *Minika ringo* (¿Qué mujer es?). Al profundizar en sus expresiones como rasgos constitutivos de su cosmogonía, la estimación por esta tradición me conduce a la asistencia de mis primeras danzas tradicionales, dirigidas por el abuelo *Firuiya Buinaima*, Rodolfo del clan del almendro y la abuela *Fareka Buinaño*, Prudencia del clan de yuca dulce<sup>7</sup>, desarrolladas en la casa madre<sup>8</sup> *fareka*, ubicada en el municipio de Guarne. Dicha situación motiva mi presencia en diversos espacios y círculos en donde esta palabra nativa es el eje de importantes enseñanzas; estos espacios son promovidos por la fundación Hijuepacha<sup>9</sup>, en ellos simultáneo a la experiencia de las ceremonias, conocí a otros sabedores de la cultura, como *Nimairatofe* y *Enokado*<sup>10</sup> maestros ceremoniales.

En el 2014 por vínculos con la investigadora Laura Areiza Serna, llega el conocedor *Noinui Jitoma*, Ever Kuiru Naforo del Clan Yadico Jitomagaro que se integra al mismo espacio de

---

<sup>7</sup> Esta pareja de abuelos ha habitado en departamento antioqueño por muchos años enriqueciendo procesos interculturales en la ciudad de Medellín con la enseñanza de su palabra de vida y diferentes hábitos espirituales a muchas personas que sienten el llamado a este encuentro. A la fecha de publicación de este proyecto el abuelo Rodolfo recientemente nos deja debido a afectaciones por la pandemia.

<sup>8</sup> También es llamada ananeko o maloka.

<sup>9</sup> Iniciativa que busca cuidar el medio ambiente a partir del aprendizaje e implementación de prácticas culturales ancestrales.

<sup>10</sup> Nimairatofe, Fernando Choa Falla del clan *Nimaizai* (Cusumbo) y Enokado, Romualdo Román del clan *enokayi* (mafafa roja o semilla roja) quienes amplían las interpretaciones de los cantos

interculturalidad universitario, que ya venía conformándose como grupo de encuentro. El contacto con Ever nos permite afianzar los aprendizajes adquiridos pues, en el proceso pedagógico nos instruye con más palabras y cantos, además nos invita a la realización ceremonial de la medicina del tabaco *Diona*<sup>11</sup> y la coca *Jíbina*<sup>12</sup> como plantas sagradas de mayor dedicación; haciendonos entender la relación que esta comunidad tiene con ellas. En el 2016 gracias a la motivación que el profesor Selnich vió en el grupo, y la invitación de *Noinui* para ir a la chorrera, me fue posible visitar el territorio amazonico<sup>13</sup>. En esta oportunidad el intercambio cultural con la familia de Juan Kuiru (el hermano mayor de Ever), y especialmente con su esposa Maria, refuerza algunas nociones sobre *Eiño* (madre creadora) y *ríngo* (mujer) que se internan en mis afectos e intereses intelectuales. Del mismo modo la ilustración sobre su linaje me permite descubrir en la figura de su padre, *Ruiomagido* Aurelio Kuiru<sup>14</sup>, a un personaje de gran importancia para la etnia y para los estudios sobre la oralidad *Minika*, puesto que su voz es el testimonio de las grabaciones realizadas por el investigador Fernando Urbina Rangel en 1980, las cuales son una fuente continua de consulta y de las que ha sido posible obtener el registro del segundo canto analizado en el presente estudio *Nimaira ríngo* (mujer de la sabiduría).

Un encuentro inesperado en el 2018 con la abuela *Jimebiaño* María Teuquema del clan *Fizido* (colibrí) de la frontera con Perú y con Fritzon Kuiru Hyshamon, sobrino de Ever, quién en esos momentos convive cerca de la abuela en Jardín de Sucumbíos corregimiento

---

<sup>11</sup> Popularmente se le conoce como *ambil* y en lengua *minika* se le llama a esta preparación *Yera*, se trata de un extracto espeso que se obtiene de las hojas del tabaco, mezclado con sal de monte para el consumo. (Echeverri, 2008,287)

<sup>12</sup> Con la hoja de coca se prepara el Mambe, un polvo obtenido de tostar, pilar y cernir las hojas de coca a las que se les adiciona cenizas de hojas de yarumo.

<sup>13</sup> La chorrera y todo el camino de la cauchería

<sup>14</sup> Durante los acercamientos etnográficos resultaban alusiones y menciones a sus danzas, su conocimiento y su fortaleza por lo que es un personaje de gran recordación para la comunidad.

de Orito Putumayo, termina por ser una grata confluencia; ya que me encontraba por fuera de la universidad en la búsqueda de otras experiencias y no pensaba que me fuese a encontrar con hablantes *Minika*. En esta situación me fue posible convivir con la abuela, observar sus hábitos y practicar a su lado el lenguaje, diferentes preparaciones de alimentos, medicinas y tinturas tradicionales; escuchar sus experiencias de vida y explicaciones sobre las prácticas originarias de su etnia, Esto revive mi deseo por saber más y entender mejor la fuerza femenina que siempre he percibido muy solida en esta tradición cultural, a partir de las palabras y cantos escuchados.

La polifonía de los diferentes lenguajes que se entrecruzan en los hábitos diarios y las prácticas culturales con la abuela *Jimebiaño*, hacen que una infinidad de voces milenarias se sientan a la vez; por lo que es justo desde esta experiencia que se determinan los pilares y el curso de la actual investigación, concentrada en la importancia de cultivar este legado cultural, que parte de la resignificación del rol femenino, con el rescate de las expresiones del arte verbal *Minika* y la interpretación de su poética.

Al proceder con este ejercicio, la sensibilidad por estas palabras de tradición y su ubicación desde la profundidad de su entonación como acto con varias funciones sociales, presuponen la ubicación del canto universal y originario en diferentes expresiones culturales, como una herramienta esencial para la construcción de costumbres y del conocimiento humano. Luego se enfatiza en las discursividades nativas y se exponen algunas nociones y teorías que han servido para su estudio e interpretación; esto con la finalidad de acentuar los valores que coinciden con la oralidad de los Múru Muina y poder describir características o configuraciones peculiares de lo femenino y su poética entorno a sus bases cosmogónicas.

Posteriormente se aplica la etnopoética como metodología de investigación que hace más hábil la indagación terminológica y el funcionamiento del *rua*, lo cual permite establecer relaciones con los intercambios culturales realizados con el fin de mostrar y descifrar el funcionamiento de su lenguaje cultural. Este trabajo incluye la transcripción y traducción de los dos ruas como soportes, acompañados por dos análisis de carácter filológico: el métrico musical que ilustra la estética de la oralidad desde diferentes aspectos sonoros en las expresiones y, el léxico semántico con el cual es posible profundizar sobre el entendimiento de las manifestaciones de lo femenino desde el contenido gramatical y los simbolismos inmersos en el inventario de conceptos que los integran. Estos análisis enriquecen la apreciación de la ancestralidad y flexibilizan la lectura de estas elaboraciones y el estilo propio de estos lenguajes poéticos.

## 1. UBICANDO LAS MEMORIAS

La experiencia humana demuestra que la disposición natural al aprendizaje conduce a la imitación de sonidos del entorno, mediante una serie de improvisaciones que crean la palabra poética fundada como canto (Aristóteles, cap. IV). Esta palabra sonorizada es entonces una de las formas más elevadas del lenguaje, emparentada con el hombre desde los orígenes del pensamiento; es la expresión innata que surge de la relación constante del ser humano con la naturaleza, y que se traduce a un proceso de generación de sonidos formalizados. Una vez apreciado como medio de comunicación empieza a manifestarse en virtud de la organización social de las diferentes culturas, hasta lograr consolidarse en el arte literario como actualización del eco musical. En Grecia los aedos (cantantes) y los rapsodas (recitadores), fueron los mensajeros y responsables de la palabra, por lo que han sido conocidos como los tejedores de historias y cosedores de cantos, estableciendo narraciones que constituyen los primeros atisbos de una tradición literaria occidental<sup>15</sup>. De un modo semejante existieron en Rusia las *Bylinas*<sup>16</sup> y en Japón el *cantar de Heike*<sup>17</sup>, así como las historias de los cuentos de Chaucer, Perrault y los hermanos Grimm, que dan cuenta de una vieja pero constante tradición lírica, aún vigente en el conocimiento popular con los textos clásicos del patrimonio literario. Gran parte de estos testimonios primigenios, devienen de una tradición oral circulante que consigue permanecer al establecerse con una escritura que reduce los arquetipos sociales, conforme a la reestructuración de un

---

<sup>15</sup> Las epopeyas son el eco de las primeras memorias del mundo occidental que dan muestra de las figuras de “cantor”, el aoidós “aedo”, cuya actividad era aéidein “cantar”, y su resultado era la aoidé (u odé): “canto” (“oda”) “rapsoda”, palabra que parece derivar del verbo rápto: “coser”, que designa al hombre que “cose o ensambla los cantos épicos” (Varias, 2005,8)

<sup>16</sup> Cantos o canciones que constituyen los poemas épicos que estaban siempre acompañados por un instrumento de cuerdas.

<sup>17</sup> Es atribuido a los biwa hōshi (Monjes ciegos) que viajaban Japón durante el período Kamakura (1192-1333), recitando y cantando una variedad de historias. (Ferranti, 2000,24)



pensamiento que se fue extendiendo al campo visual, imponiéndose por sobre lo prosódico-sonoro para determinar la historia de las lenguas mayoritarias como memoria universal. Esta memoria empieza a señalar los atributos y responsabilidades de la feminidad y la masculinidad “concediendo a los hombres papeles centrales y a las mujeres los márgenes” (Irigaray,2009, 34). Sin embargo, la oralidad con sus propias relaciones de pensamiento y dinámicas autonomas de la concepción cultural, subyace en las culturas como una condición básica del lenguaje, sobre todo en las que desconocen la escritura (Ong,1990, 18). En el siglo XIX diversos antropólogos y folcloristas interesados en la historia oral como complemento de las fuentes escritas, buscaron métodos y diferentes estrategias para la organización y recopilación de estos datos orales; con la intención de que pudiesen dar dimensionalidad a las historias nacionales de grupos subalternos por fuera del dominio hegemónico. Al reconocer la supervivencia de elementos populares prevalentes de la sociedad, inscritos en diferentes motivos y tipos de historias de la oralidad, aparece el primer paradigma que se propone descubrir el funcionamiento de la mente humana desde la apreciación narrativa de estas expresiones: el *mitema*<sup>18</sup> (Strauss,1955). Partiendo de este universal muchos estudiosos han aproximado al mundo, la cosmogonía de comunidades sin escritura; con respecto a su repercusión en el campo de la literatura han destacado el hecho de que “toda exposición oral es una ‘performance’ una creación que proyecta mucha luz en variantes y arquetipos” (Vansina, 2007,162) sobre todo en los de carácter humano.

---

<sup>18</sup> Un mito, igual que todo relato, debe leerse de izquierda a derecha; pero también debe leerse de arriba para abajo. Para descubrir la estructura del mito es necesario formalizarlo en columnas, a fin de identificar en ellas haces de relaciones verticales, paradigmáticas, llamados *mitemas*, que tienen una significación independiente (generada por un conjunto de reglas) de su sentido lingüístico (generado por otro conjunto de reglas). Las relaciones paradigmáticas fundamentales a identificar son las oposiciones, también hay paralelismos, progresiones, conjugaciones, disyunciones, conjunciones, etc. Además, deben distinguirse planos en el relato mítico: el técnico-económico, el sociológico y el cosmológico son prioritarios. Las oposiciones son fundamentales y pueden dar lugar a funciones de mediación. Al identificar las relaciones paradigmáticas de cada plano o nivel, cada relación debe ser considerada como una dimensión semántica que tiene dos o tres valores. El significado del mito se expresa en la totalidad de sus relaciones paradigmáticas.

En el caso americano el legado de importantes piezas y conceptos inspirados en la tradición oral, entre los que se cuenta con el *Popol Vuh* (Sandoval, 1988); funcionan como herramientas que dan cuenta de las relaciones sociales y las nociones sobre el conocimiento que resultan de estas expresiones; así como los cambios epistémicos asimilados en estas obras a causa de un desarrollo heterónimo y transversal del mundo prehispánico e hispanico en una misma linealidad poscolonial. Debido a que el tema resulta ser centro de debates en los últimos dos siglos, algunos estudiosos inquietos por estas tradiciones orales y su carácter heterogéneo, con el que reflejan una simbiosis cultural, las han llamado de diferentes maneras, entre ellas *literaturas orales* (Ong,1987) pues no se desiste de observar al fenómeno desde la perspectiva del mundo letrado, marcado entre otros aspectos, con el uso de conceptos como literatura, verso, poesía, y otros para poder describirlo:

A pesar de las raíces orales de toda articulación verbal, durante siglos, el análisis lingüístico y literario de la lengua y la literatura ha evitado sólo hasta años muy recientes, la oralidad. Es más, la concentración de los especialistas en los textos de carácter escrito tuvo consecuencias ideológicas. Con la atención enfocada en ellos, con frecuencia prosiguieron a suponer a menudo que la articulación verbal oral era en esencia idéntica a la expresión verbal escrita con la que normalmente trabajaban, y que las formas artísticas orales en el fondo sólo eran textos, salvo en el hecho de que no estaban asentadas por escrito. Se extendió la impresión de que aparte del discurso (gobernado por reglas retóricas y escritas) las formas artísticas orales eran fundamentalmente desmañadas e indignas de un examen serio (Ong,1987, 20)

A propósito de este cuestionamiento se da el paso a una deconstrucción de la concepción básica de ‘literatura’ en la que tienen cabida las diferentes manifestaciones provenientes de culturas orales que llegaron a naturalizarse en las sociedades y luego materializarse en libros, como los mitos. Posteriormente aparece la idea de *literaturas alternativas*, la cual señala la evidente “interpenetración de lenguajes, formas poéticas, figuraciones femeninas y concepciones cosmológicas de ascendencia indo-mestiza y europea, además del traslado del universo oral a la escritura” (Lienhard,1990,18). En la misma evolución de las

investigaciones se empieza a priorizar el término, *texto*<sup>19</sup> que se introduce para referenciar diversos testimonios, ya que al tener en cuenta que desde un rastreo etimológico significa ‘tejer’, esta fijación responde a la eficaz adaptación de los materiales tradicionales que alimentan un universo cultural, por lo que resulta mucho más compatible con la expresión oral. Esta categoría ha permitido la ubicación de diferentes recopilaciones amerindias caracterizadas por registrar elementos nativos sin seguir las normas gramaticales del lenguaje hegemónico, como lo es la leyenda del *Yurupary*<sup>20</sup>, en ella se identifican rasgos originarios de las comunidades selváticas de Colombia, Brasil y Venezuela. La narración responde a una larga secuencia genealógica que no es analítica sino acumulativa al relatar la cosmogonía, pese a esto la estrategia para la depuración del mismo texto, sigue arrinconando los valores de origen, pues la versión que está al alcance como pieza traducida y por ende reinterpretada sigue presentándose en un sistema escrito que rescata algunos vocablos o elementos autóctonos, pero al hacer una lectura de los temas, reaparece el eco del occidentalismo en un cristianismo implícito que influye sobre la sucesión de los hechos del relato, sobre todo para los personajes femeninos.

Una interesante contribución del indígena kamsá Hugo Jamioy, es la introducción del concepto de *Oralitura*, con el que propone y establece en una misma definición a las “aproximaciones creativas de las artes verbales orales, las escrituras tradicionales y la escritura fonética bilingüe” (Rocha, 2013, 87). Noción que además de ser inclusiva con las comunidades ágrafas dinamiza las elaboraciones milenarias, por lo que también posiciona a

---

<sup>19</sup> Descritos en el libro *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*, del académico Walter Ong, explicado como un tejido o cosido: rhapsōiden, "cantar", en griego básicamente significa "coser canciones". (1987, 22)

<sup>20</sup> *Yurupary*, significa engendrado de la fruta, es un héroe mítico de la cuenca del río Vaupés, reconocido por comunidades amazónicas colombo-brasileras. Su leyenda es relatada a finales del siglo XIX por el nativo Jose Maximino y traducida al italiano por el conde Ermanno Stradelli. Sin embargo, la versión que se conoce es la compilada por Hector Orjuela y Sussana Salessi del Instituto Caro y Cuervo.

la oralidad como propagadora de saberes, y les permite a las voces femeninas de las comunidades originarias empezar a contar su historia. Otro concepto que ayuda con reconocer los diversos sistemas de comunicación nativos, es el poco explorado *Etnotexto*<sup>21</sup>(2008) con el que el maestro Hugo Niño incluye otras expresiones propias que narran, cuentan realidades y que cohabitan entre las costumbres de los pueblos originarios como las artesanías, pinturas, y demás elaboraciones que denotan los significados propios de las etnias, privilegiando a los tejidos como un lenguaje artístico preferente de las sabedoras.

Gracias a este panorama el trabajo de la etnoliteratura se abrió a otros campos y géneros, sentando precedentes académicos en el marco de lo literario<sup>22</sup>, ya que, al ubicar estos nuevos paradigmas interpretativos ofrecidos desde una visión mucho más cercana y comprensiva de los lenguajes nativos, se ha posibilitado el enriquecimiento en procesos de reafirmación de la identidad de múltiples comunidades, además del rescate de memorias que en un sistema totalmente escrito estarían destinadas al olvido. Una revisión a esta situación exige aclarar que, a pesar de estos alcances logrados por el trabajo intelectual, aún existen elementos que se escapan en estas valoraciones, pues los múltiples códigos semióticos propios del conocimiento femenino que se expresan con la producción oral y su formato de transmisión específico (el canto), siguen sin ser totalmente apreciados, ya que se suelen individualizar los roles de los géneros, como actantes desconectados y se reducen la

---

<sup>21</sup> “etnotextos” o sea esas formas textuales que son creadas, difundidas, modificadas y reconocidas al interior de sociedades no completamente absorbidas por la cultura occidental. (2008, 10) “Cuando empleo el término texto, lo hago en el sentido lingüístico amplio, sin que su expresión dependa de la escritura, con lo que en el uso de ese término tienen cabida otras formas de construcción narrativa como la pictográfica o la corporal. Así mismo, el término literatura está desligado de su uso originario de texto letrado” (Ibid, 11)

<sup>22</sup> Miguel Rocha Vivas hace un seguimiento completo a esta situación en su compilación de testimonios: *Oralidades y literaturas indígenas en Colombia: de la constitución de 1991 a la Ley de Lenguas de 2010* publicado en el 2013.

variedad de matices en la traducción escrita. Así mismo el ejercicio de mnemotecnia, que se efectúa constantemente entre los Múruí Muina para narrar su memoria; también es característico de diferentes grupos humanos, con sus respectivas variaciones o particularidades, pues como eje articulador demuestra que la perpetuidad de la oralidad prosódica sonora, es el resultado del equilibrio entre las mujeres, los hombres y la naturaleza, como se evidencia en las tradiciones siguientes.

### **1.1 La sonoridad atendida**

La universalidad de la palabra cantada se debe a que su cantidad de detalles superan lo individual por lo que “las tradiciones orales como memorias colectivas del pasado, son ingrediente de la identificación propia de los grupos humanos que ayudan a explicar quién es el nosotros y quién es el ellos” (Vansina,2007,151). Actualmente en Europa, se conservan las *Dainas letonas*<sup>23</sup> que son cuartetos compuestos de troqueos o dáctilos, como formas de poesía corta con contenido mitológico (especialmente sobre la Diosa del sol *Saule* y el Dios de la luna *Mēness*), y el ciclo esencial de la vida (nacimiento, matrimonio y muerte). Son moduladas por lo general en tono menor y en varios estilos, dependiendo del número de participantes pueden ser: monofónicas, multivocales, heterofónicas y polifónicas, en las que resalta el carácter visual y expresivo (Biezais, 2005,2127-2128). En Oceanía, dentro del sistema de creencias animistas de los aborígenes australianos se reproducen las *songlines*<sup>24</sup> o líneas sonoras, ellas permiten conectar con el *altjeringa* un tiempo onírico, estado temporal que además de referirse al origen cosmogónico se corresponde y es paralelo a un estado de la existencia en el presente, ellas marcan la ruta

---

<sup>23</sup> Recogidas por el escritor, lingüista y folclorista letón Krišjānis Barons, hacen parte del patrimonio inmaterial dentro del Programa Memoria del Mundo de la Unesco.

<sup>24</sup> Trascienden como pistas de los sueños y los caminos a través de la tierra (o, a veces, el cielo) Los caminos de las líneas sonoras se registran en ciclos de canciones tradicionales, historias, bailes y arte, y a menudo son la base de las ceremonias. Son una parte vital de la cultura aborigen, conectando a las personas con su tierra.

seguida por los "seres creadores" (ancestros) que se encuentran allí (Dean,1996,66). Las *songlines* son moduladas con la vibración de vocales que se mezclan y se alargan, adicionando la imitación de sonidos de la realidad, a los que se les refuerza con instrumentos tradicionales. En Oriente, se conoce el *Yukar*<sup>25</sup>, narración oral con variaciones prosódicas que tienden a ser melódicas a las que se le inserta onomatopeyas de sonidos de la naturaleza, con el tiempo y para evitar que recayera la tradición, las mujeres tomaron el relevo de la narración por lo que en el presente la mayoría de testimonios se conservan en voces femeninas. En Nueva Zelanda los maoríes tienen el *Haka*<sup>26</sup> el canto-danza de los guerreros, mientras van cantando, los hombres realizan una coreografía a la par de gritos y gruñidos, las mujeres hacen gestos con las manos y movimientos excesivos con los ojos muy abiertos (acción llamada Pukana), entendiéndose todo el conjunto como una especie de sinfonía en la que las diferentes partes del cuerpo representan muchos instrumentos; “su objetivo es intimidar a los oponentes y proclamar su fuerza y destreza” (Piñeiro,2008,117). En África existe el canto *Koogere* de Uganda y también proliferan expresiones milenarias que combinan el canto y la danza: en Kenia la danza *Isukuti*, en Zambia la *Mooba*, en Malawi la *Minoghe*, también el canto *Gelede* de los Yoruba Nago de un antiguo orden matriarcal y los cantos polifónicos *aka*<sup>27</sup>; en los que las danzas se acompañan batiendo palmas. Según el ritual ciertos bailes son ejecutados por hombres, otros por parejas mixtas

---

<sup>25</sup> Poemas épicos o sagas que conforman una larga tradición oral del grupo étnico Ainu en la isla Hokkaidō, norte de Japón. Ha sido conservada de generación en generación por lo que cuenta con diversos géneros en su discursividad que siempre contienen melodías. Se ejecutan a la par de la danza tradicional *Iyomante* (Oso sagrado, divinidad) en la que por medio de la simulación de sus movimientos se conectan para agradecer los alimentos. <https://www.youtube.com/watch?v=p8NwNlnFN7w>, patrimonio inmaterial asiático.

<sup>26</sup> Término que define cualquier danza ritual maorí, especialmente la de guerra, es usada en recepciones de bienvenida, hospitalidad y actualmente es conocida por la escenificación del equipo nacional de rugby de Nueva Zelanda All Blacks que realizan antes de cada partido. <https://howtheyplay.com/team-sports/NewZealand-Haka>

<sup>27</sup> Las expresiones mencionadas han sido halladas en la constelación del patrimonio cultural inmaterial de la Unesco <https://ich.unesco.org/es/explora>

y en algunos casos en solitario, simultáneamente modifican la voz para producir una multitud de variaciones, por lo que dan la impresión de que su música está en continua evolución. El carácter ritual y espiritual del canto hace parte de una memoria compartida; por lo que es cimienta de recuerdos y a su vez hermanador, su importancia también radica en su multifuncionalidad. En pueblos ancestrales de América abundan las expresiones orales, que giran y se sostienen con la musicalidad, en Canadá el canto de garganta *Inuit katajjaiq*<sup>28</sup> reúne a la población para una performance concebida como juego, el cual consiste en el intercambio de sonidos guturales entre dos personas a un ritmo regular, dejando percibir el jadeo de la respiración. “Absorben además fuentes sonoras de varios orígenes: sílabas sin sentido, palabras arcaicas, nombres de ancestros, animales y topónimos” (Nattiez, 2003,6). Esta expresión posee un lugar privilegiado culturalmente pues además de ser una expresión espiritual es un recurso educativo.

El simbolismo es esencial para la evocación de los ancestros naturales en las producciones sonoras, y es una constante en las comunidades nativas, por lo que existen similitudes y diversidad de adoraciones a los astros en el continente. Un ejemplo de esto, es la reconocida *Danza del sol*<sup>29</sup> de los *Arpajos*, adoptada por grupos vecinos *Cheyenne*, *Comanches*, *Kiowas*, *Apaches*, *Pies Negros* y *Mexicas*, los danzantes dirigen sus cantos al árbol sagrado y a los cuatro vientos; en su desarrollo “se entregan pipas cargadas de tabaco para que las personas compartan esta medicina como bendición del gran espíritu” (Arias,

---

<sup>28</sup> Se caracteriza por ser un canto difónico y lúdico practicado generalmente por mujeres, simulan sonidos cotidianos y de la naturaleza en una especie de juego y competición a un ritmo particular, un contorno de entonación, un patrón de sonidos inspirados y expirado, que como efecto superpone ambas voces, canónicamente desfasadas, una cohesión perfecta: el público no debe poder descubrir quién hace qué. (Ruth Tarrab, 2014, 125)

<sup>29</sup> Es realizada durante el solsticio de verano donde los días son más largos y calurosos a la par de la abundancia de frutos de los árboles, por lo que hay una renovación del gran espíritu, al que se le agradece los alimentos recibidos. Dura cuatro días en los que se ayuna, se danza y se canta alrededor de una estructura circular que posee un poste central en donde se ofrenda la cabeza de un bisonte como símbolo sagrado para pedir fecundidad, además de algunas penitencias corporales.

2012, 4). En México el pueblo *Huichol* tiene la expresión *níawari* (canto) al que están adscritos múltiples géneros narrativos con formatos y temáticas variadas en los que priman tres motivos sagrados (...) *Hikuri* (peyote), *Wirikuta* (geografía sagrada donde los ancestros plasmaron su memoria) y *Niwétsika* (diosa del maíz) que se manifiesta a través de las mujeres en la tierra por ser dadoras de vida, por lo que todo gira alrededor de ella (Ramírez,2003,77). En Bolivia, la cultura *Yampara* posee dos rituales de renovación agrícola: el *Pujllay* en épocas de lluvia de tono festivo y alegre y el *Ayarichi* de temporadas secas caracterizado por un canto melancólico de rito fúnebre mortuario<sup>30</sup>, en ellos persiste una yuxtaposición de elementos (musicales, coreográficos y visuales), y como parte de la acción ritual movilizan comunitariamente el intercambio de alimentos para mantener el equilibrio social por lo que evocan la fertilidad e infertilidad de la tierra. Es difícil establecer una frontera entre el canto y el rezo como acto de control espiritual, pues en Perú el rezo de sanación *Eshuva*<sup>31</sup> de los *Huachipaire*, es un canto que no es instrumentado y se realiza exclusivamente en lengua *Harakmbut*, a él se le otorga infinidad de poderes. Similar es la oralidad de los *Záparas* en Ecuador y de los *Wajapi* de Brasil, pues el canto además de ser el vehículo para establecer una comunicación dialógica con el entorno selvático, requiere disciplina para mejorar las experiencias oníricas y los poderes de las personas. Colombia también es el escenario de una rica tradición oral musical, cuenta con los *Alabaos* del pacífico, cantos fúnebres procedentes de una tradición africana apropiada en el

---

<sup>30</sup> La diferencia entre ambos es que *Puqllay* tiene su epicentro en la Pukara, árbol milenario de fruto múltiple de la mitología andina, con elementos paganos como el supay (la personificación del diablo con vestimentas exageradas tanto por su color como por sus formas), los participantes del *Ayarichi* llevan una ropa más discreta, no por eso repletas de figuras diminutas muy bellas, especialmente en las mujeres que lucen lo mejor de sus pallay en tejidos de *lliqllas* y *aqsus*, al igual que los varones en sus unkus y con cintas que les caen tanto a los unos como a las otras a través de las espaldas. Si los puqllay realizan saltos a la manera de los diablos y pisan fuerte a cada paso que dan, el baile del *Ayarichi* es menudito, acompasado, delicadísimo. (Martínez, 2014)

<sup>31</sup> Las canciones de *Eshuva* se aprendieron directamente de los animales del bosque y se cantan para convocar a los espíritus de la naturaleza para ayudar a aliviar o promover enfermedades o molestias.



territorio chocoano, que acompañan los ritos mortuorios con una multiplicidad de voces femeninas al unisonó. El *pütchipü'üü* o palabreo de los *Wayuu*, quienes cantan el *Jayeechi* en “diferentes contextos de negociación de la palabra, se componen generalmente de dos secciones que pueden diferenciarse por melodía y ritmo, y son usados para expresar emociones” (Areiza, 2019). El canto *truambi*<sup>32</sup> de los Emberá *eyavida* esencial para su pueblo en el proceso de enseñanza y recuperación cultural. Y entre otras expresiones que aún no están muy documentadas, el *rafue* (ra: cosa, ifue: algo que se dice de poder) propio de los Múruí Muina, como su expresión oral de mayor complejidad, además de integrar los elementos citados de las otras culturas, posee otras características formales y sonoras de una alta elaboración, a las que se suman los elementos simbólicos que otorgan sentido a las comprensiones de lo femenino, que se abordarán en las páginas siguientes. En este inventario de expresiones no existe una separación de roles sino una complementariedad, por lo que la feminidad y la masculinidad se encuentran implícitos en el equilibrio armonizador del canto de cada una de estas culturas; no obstante, las indagaciones sobre estas expresiones se han centrado en otros componentes como se explica en el siguiente apartado.

## 2. EL ESTUDIO DE LAS ORALIDADES

Algunos aspectos de las expresiones orales nativas se han abordado bajo diferentes mecanismos de prácticas interdisciplinarias que desde un horizonte de *decolonial*<sup>33</sup> han facultado y coartado las opciones analíticas que propenden a una reconstrucción epistémica que nace en la misma lengua y bajo las mismas dinámicas del universo de sentido de cada

---

<sup>32</sup> Truambi, palabra embera con la cual se denomina canto, para los embera *eyavida* existen tres tipos de cantos: el *yadakari*, el *truambi* y el *truambi-ama* (Martínez Palacio, 2019, 23)

<sup>33</sup> Desde las lecturas de Walter Dignolo (2010) y Catherine Walsh (2008)

comunidad. El mecanismo más eficiente a este respecto ha sido la aplicación de la metodología etnopoética<sup>34</sup> con la que a partir de la traducción bilingüe se propone conservar los rasgos del discurso original, al señalar elementos originarios y propios que pueden ser temáticos, retóricos y prosódicos. Estos pueden constatarse con procesos morfofonológicos: patrones entonativos, el ritmo lingüístico, la distribución de las sílabas tónicas y átonas, el acento y su intensidad, además las pautas distribucionales de los segmentos, que permiten acceder al sentido de las expresiones, que generalmente se encuentran influenciadas por principios socioculturales. Un ejemplo de exploración temática realizada sobre las construcciones orales de la lengua quechua es el *Pachakutiy taki* o *vuelta del-mundo-tiempo en cantos*, en el que se identifica, en esencia “la vuelta por el pasado como camino hacia el futuro, lo que es en general, un principio básico de la discursividad mesiánica o profética” (Lienhard, 1998, 31). En estos lenguajes, diversas acciones se integran a él, por lo que es tangencialmente importante el aspecto performativo que se presenta y se sostiene con la mimesis del acto comunicativo entre indios y mistis (blancos), propio en las temáticas de la oralidad quechua, presentando a los cantos como interlocuciones de un carácter especial:

En cuanto a la puesta en voz, se puede pensar en una recitación colectiva en modalidad del ‘contrapunto’, recurrente en escenarios sociales en las comunidades andinas, lo que parece indicar el carácter ritual de los textos y su doble función: levantar ánimos entre los iguales y generar una resistencia a través de los cantos propios. (Lienhard, 1998,32)

Parece una generalidad que este principio de contrapunteo responde a los intercambios mediados por la guerra de grupos contendores de la energía vital, lo que sugiere la disposición frontal de dos bandos antagónicos u homólogos. Del mismo modo funciona el *rafue*, pues la presencia del ‘otro’ (los diferentes clanes) con el que se comparten la enunciación de los cantos, presenta varias modalidades. Una es en la que cada cantor debe

---

<sup>34</sup> La etnopoética fue acuñada por Jerome Rothenberg en 1968 al compilar materiales de la oralidad se inspiró en el término etnomusicología para referir entonces al estudio de la poética de culturas orales o etnias.

teatralizar u desafiar al dueño de la ceremonia, *urukimoo* y a los asistentes “sus expresiones deben ser exageradas y no debe perderse en medio de la algarabía de tantos cantos interpretados al mismo tiempo, pues el dueño debe descifrar aquellos que tengan adivinanzas” (Areiza, 2019, 25) los Múru Muina lo llama *fakariya*<sup>35</sup>. En las otras modalidades de cantos los grupos se complementan para armonizar el entorno, por lo que se van intercalando para que no exista silencio.

La performance Quechua suele desenvolverse en tres niveles temporales que se identifican en la misma palabra *Pachakutiy taki* el primero (...) un pasado anterior, el principio o el origen (antes del contacto con el blanco), el siguiente, un presente como respuesta de ese pasado (en relación a una opresión invasora), el ultimo, un presente con evocación al futuro, en una especie de tiempo en devenir, cuyo término es una vuelta al origen por medio de la revitalización de las tradiciones (Lienhard, 1998, 32). Un ciclo similar se cumple en el *rafue*, la entrada hace alusión a las fuerzas de origen, en medio está la limpieza y sanación general, con la evocación de las plantas de poder, y finalmente la sonoridad en la palabra de los abuelos con lo que se cumple el tiempo en espiral, ya que la palabra del abuelo es la vuelta al pasado de origen; pero las temporalidades específicas están marcadas según el tipo de cantos que se entonan en horas estratégicas.

Otro elemento interesante que hace parte de la naturaleza de las discursividades étnicas es la preparación del cantor como emisor de contenidos. El lingüista chileno Hector Painequeo, en una exploración sobre el canto mapuche *ÜL*<sup>36</sup> aborda la experiencia del cantor y su pensamiento, explicando que los cantores encargados de enseñar a la

---

<sup>35</sup> Cantos individuales, *faka* (ensayar, preparar, probar) y *riya* (sembrado). Lo que globalmente significa “ensayar lo sembrado” o “lo probado será sembrado” (Jitomañue, 2019) Estos se entonan de acuerdo a la cacería o las semillas que le ofrendan al dueño del baile para que pueda adivinar.

<sup>36</sup> En su texto *Las técnicas de composición del ÜL* Resultado del Proyecto de Investigación, titulado Mecanismos de Composición Oral en el Discurso Oral mapuche realizado por Héctor Painequeo Paillán Magíster en Lingüística Indoamericana. Doctor en Lingüística. Universidad de la Frontera, Temuco. Chile.

comunidad los cantos (...) escriben en su mente, tras una introspección sobre lo que saben a propósito de las facultades del canto y al reflexionar profundamente, se internan en su propio ser como si soñaran, cierran sus ojos, hasta que van encontrando la forma de lenguaje que emplearan para entregar correctamente el canto, y recurrirán a la articulación de los fonos meditados (2012, 207-210). Este y otros aspectos le permiten argumentar la vigencia del *üil* como muestra de una oralidad primaria o pura, ósea que no requiere de ningún instrumento gráfico para expresar pensamientos.

Lo mismo sucede con el *rafue naama* dueño de la carrera ceremonial<sup>37</sup> en la tradición Múruí Muina, pues se posiciona como persona de conocimiento, adquiriendo “un compromiso ritual con el que busca curar la humanidad y la naturaleza” (Areiza, 2019,7). Dicha responsabilidad se relaciona con todo un sistema de símbolos en el que están integradas todas las categorías sociales (conocimiento, espiritualidad, salud, economía, gobierno, amor, familia). Al entender que los citados principios responden a condiciones más o menos conscientes por parte del *Roraima* (cantor), se dilucida el rigor lingüístico de estas articulaciones vocales, que se cargan de un poder extrasensorial al hacer de estas palabras un nexo entre la presencia física individual, la colectiva y la metafísica, influyendo equilibradamente en cada una de ellas, por lo que se convierte en algo sagrado que al sumarle los efectos sonoros y la danza se torna un fenómeno poético de la actividad artística fusionada:

Cantando y bailando el hombre se siente miembro de una comunidad superior: ya se ha olvidado de andar y de hablar, ya está a punto de volar por los aires danzando. Sus gestos delatan una encantadora beatitud. Del mismo modo que ahora los animales hablan y la tierra produce leche y miel, también la voz del hombre resuena como algo sobrenatural: el

---

<sup>37</sup> Una carrera ceremonial o rafue es un conjunto de conocimientos ceremoniales heredados de padre a hijo en los que se manifiestan saberes y prácticas relacionadas con el manejo del entorno a través de distintas representaciones artísticas puestas en escena (Danza, música, gastronomía, juego) (Gashé:2008).

hombre se siente Dios; su actitud es tan noble y plena de éxtasis como las de los dioses que ha visto en ensueños. El hombre no es ya un artista es una obra de arte. (Nietzsche,1886 [2000], 52)

El canto es la creación en la cual puede interferir el hombre. La oralidad musical podría establecerse bajo dos modalidades: los cantos ancestrales que están fijados y deben ser ganados mediante el aprendizaje atento de los conocimientos, que por lo general son entregados por abuelos o personas de gran sabiduría; y los cantos de creación libre sujetos a innovaciones y a una transmisión espontánea, por lo que su carácter comunitario es intrínseco a su ejecución; además su estudio y práctica requieren sumo cuidado y respeto:

Por un lado, es necesario repartir el trabajo de la memoria entre un gran número de personas para que el conocimiento no se pierda, y, por otro, es necesario restringir su circulación, pues los cantos son bienes de valor que confieren prestigio. Si se vuelven comunes, dejan de ser una marca de reconocimiento y, por lo tanto, el estatus social consecuente de su aprendizaje se ve comprometido. (Fausto et al, 2013, 54-55)

En estos lenguajes poéticos heredados como vehículo de la tradición que se manifiesta de un modo ritualístico, es posible rastrear una estructura determinada en su construcción especial del lenguaje que, de acuerdo a la técnica de composición oral y las asociaciones propias de cada grupo, posibilita el encuentro de modelos rítmicos, métricos y temáticos. Por ejemplo, al estudiar el sistema acentual de los cantos *katataibo* de la selva peruana, se distinguen dos fuerzas tonales: “primaria y secundaria en las que se distribuye el ritmo por lo que su tendencia, es hacia el acento bisilábico con prominencia en la primera sílaba reconociendo en esta estructura un pie métrico trocaico” (Prieto, 2012, 8). En el *üil* al indagar sobre los patrones métricos, la línea más recurrente es octosílabos y el metro más sobresaliente de los cantos es el de cuatro sílabas que representa el 68,03% de la totalidad de una interpretación (Painiqueo,2012,215). Estos rasgos como patrones en la composición se canalizan con los aspectos más profundos de la espiritualidad de cada cultura, pues responden a sus dinámicas sensoriales y mentales de la tradición.

En el *rafue*, temáticamente son las tres plantas que se trazan como eje central en la tradición (yuca, tabaco y coca); esta triada puede ser análoga a la noción de ideograma, pues cumple además una “función intertextual que se puede leer materializada en los diferentes niveles de la estructura de cada texto o expresión oral, y se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales” (Kristeva, 1978, 148). El tratamiento de la yuca y el mambeo como encuentro de las medicinas funcionan y se sincronizan de este modo, pues en cada una de estas acciones lo histórico oral, mezclado con la realización sonora y los gestos del cuerpo que imitan su ritmo en una misma actuación, forman un absoluto que explica el origen y converge en el *rafue*. Esta totalidad no se podría entender sin todos sus componentes, por eso al existir un modo de transmisión único (el oral), la lógica y concepción compartida del mundo se mantiene a pesar del relevo generacional.

La protección y perpetuidad de estas memorias solo es posible bajo un imaginario compartido como lo demuestra Luz María Lepe Lira con los cantos *Sacharunas* de Ecuador; a través de ellos se oye eternamente la voz de la abuela serpiente *apamama*, quien restaura el orden cosmogónico e induce a la transformación como principio motriz de la existencia, ella es invocada con el canto que se desarrolla durante un proceso de circulación que va desde las relaciones personales y con la naturaleza, a las labores manuales por lo que esta “palabra del hacedor está cargada de magia, constituye y da vida a seres y a las cosas” (Lepe, 2005, 102). Al dimensionar el trasegar de la palabra sonora para los Múru Muina, se cumple el mismo principio, el trabajo de la obtención de alimentos siempre está vinculado a la reflexión del *rua*, por lo que el fortalecimiento de esta tradición es efectivo gracias a este ejercicio previo de meditación de la palabra que da entrada a una fuerza de transmutación. Estos elementos conducen a abordar en adelante, exclusivamente los

aspectos tradicionales de la etnia Múruí Muina para comprender el funcionamiento de su oralidad y poder explicar cómo interactúan las manifestaciones femeninas en este pueblo originario.

## **2.1 *Minika Nairai Uai*. Comovisión y palabra del pueblo *Minika***

Al ubicar formalmente un marco conceptual para la tradición lingüística de los Múruí Muina, su pueblo, sus linajes, sus cultos, sus espacios geográficos sagrados y habitados, como fundamentos culturales permanecen, legitimando que este pensamiento ligado a la oralidad, a pesar de las variaciones entre informantes y épocas se reafirma con la vitalidad y resistencia de su cultura. El primer conocimiento que se obtiene sobre esta tradición lo aporta Koch-Grünberg (1906-1920)<sup>38</sup>, estableciendo un material lingüístico con el que logró mostrar personajes recurrentes a partir de una primera manifestación del *Jagag*<sup>39</sup>, el género narrativo que contiene los sucesos que dan origen y sostienen esta cosmogonía. Él es el primer académico que expone términos que hacen parte de las nociones esenciales para esta comunidad: *kirigai* (canasto), y *Jitoma* (hijo del sol) elementos reiterativos en este pensamiento nativo. Sin embargo, el mayor aporte documental, lo hace antropólogo alemán Theodor Konrand Preuss<sup>40</sup> con la pieza *Religion und Mithologie der Uitoto* (1921), este recopilador y crítico de la oralidad Múruí Muina dió un gran paso al ampliar el conocimiento sobre la comunidad y la lengua mika (variante de la misma familia

---

<sup>38</sup> Reconocido en los trabajos posteriores de Eugene y Dorothy Minor (1956-1976), Sergio Elias Ortiz, (1965) y Selnich Vivas (2010)

<sup>39</sup> Puede entenderse como narración fundacional, literalmente el *Tejido de hilo y aliento de los ancestros*, el mismo aliento que creó el mundo en el pensar, en la palabra y en el sueño (Vivas: 238) como variedad narrativa al contener el de origen de este pueblo es esencialmente expresado en un contexto de diálogo comunitario del que se retroalimenta. Hasta la actualidad han aparecido múltiples versiones del mismo pues al ser entregado como palabra se nutre de otras por lo que es el vínculo entre el pasado lejano y el presente. que cuenta parte de la historia de la cultura. Otros estudios le dan tratamiento de mito.

<sup>40</sup> La compilación transcrita en lengua mika al alfabeto latino y traducida al alemán fue difundida en Europa durante los años veinte y treinta del siglo XX y apenas traducida del alemán al español, consta de dos partes, la primera contiene las interpretaciones de Preuss, la segunda a parte del ejercicio riguroso de transcripción, seis fotografías.

lingüística), con el registro del canto ceremonial, como el elemento de mayor importancia cultural. Su obra que se compone de un corpus de 26 textos, 110 cantos y un glosario, además logra presentar la versión formal del *Dijoma Jagagĩ* (un relato de la creación), y expone algunos géneros poéticos como: *jiira*, traducido como conjuro; *bakaki* e *igai* como cuento, *mai*, *yadibi*, *eiki*, *ruae* o *rodua*, como cantos. Los *rafue* o ceremonias que recopila: *uiki* (fiesta del juego de la pelota), *yadiko* (baile ejecutado sobre un tronco), *juarei* (fiesta para la fabricación de maguaré), *eeaiño* (fiesta del llanto), *bai* (fiesta de la antropofagía), *meni* (fiesta del rapto de las almas), *raifua* (fiesta de los muertos) y *okima* (fiesta de la yuca y de los antepasados) en la que se enaltecen los primeros aspectos femeninos relevantes de su historia cultural. Estos registros dan cuenta de un complejo estructural que años después se entendería mejor con las diferentes investigaciones: etnológicas de Horacio Calle e Isabel Crooke (1969) quienes describen los tipos de baile a partir del *jagagĩ* de *Buinaima* (personaje ancestral del mundo del agua) y etnolingüísticas de Burtch (1983), Eugene y Dorothy Minor (1976-1987).

El relato de *Buinaima* también es citado por el filósofo Fernando Urbina Rangel quien se ha aproximado a múltiples aspectos de esta cosmogonía desde una perspectiva intercultural para poder interpretar y ampliar dimensiones semióticas sobre el *rafue*: "...Entonces nace la hija de *Buinaima* y su consorte *Buinaiño*, como planta de yuca. Cuando el tallo se diversifica en tres ramas, *Buinaima* las reparte entre sus hijos..." (Urbina,2010,39). Las partes de la yuca son el fundamento de las carreras ceremoniales: *yuaĩ*, el último de los hijos representa al baile de frutas con el que se propician y comparten las buenas cosechas de las frutas salvajes domesticadas. Es la danza para acceder a esos alimentos fundamentales para el cuerpo, tiene cuatro variantes *murui*, *jaiyue*, *muina* y *jokofo*; en este tipo de baile los invitados retan al dueño con adivinanzas. El hijo del medio *Ziki* le



corresponde el baile de las trompetas y de los disfraces que recuerdan el ancestro animal y la asimilación de sus poderes, por eso se relaciona a la potencia del conocimiento para realizar alianzas con los animales de monte; este es el baile de cacería por lo que las canciones son largas. El hijo mayor, *Menizai* al que le corresponde el baile de tortuga o charapa donde se utilizan bastones de madera para danzar, está asociado a la vitalidad del tabaco, éste traza la construcción de la maloca. Y... “en honor a la madre Buinaño. Buinaima se reserva el tronco de la Yuca: será el emblema del *Baile de Yadiko* baile de la serpiente (boa, anaconda) ancestral” (Ibidem). Esté baile también representa al caimán, y se realiza una vez que el *rafuenaama* ha trazado y trenzado cada uno de los bailes en el espacio ritual de la ananeko<sup>41</sup>. Otros bailes relacionados con otros mitos son *erai*, para estrenar casa nueva, *marai* para conmemorar bautizo, cumpleaños o matrimonio, *baije* o *ifonako*, baile murui con ocasión de la muerte de una persona y *ziyiko* en el que cantan las mujeres y se efectúa durante la fabricación del *juai* o maguaré<sup>42</sup>.

En estas ceremonias intervienen todos los lenguajes culturales: narración, canto, danza, gastronomía, tejidos, pintura corporal y medicinas. Es justo a partir de una noción metafísica sobre la práctica de este pensamiento espiritual, que el profesor Urbina establece niveles de interlocución con diferentes sabedores, para ilustrar con sus trabajos intelectuales (1971-2018) las relaciones entre estos lenguajes. El *rafue* es una palabra cargada de fuerza eficiente que debe amanecer, este fraseologismo indica que algo se puede realizar, que se va lograr con el trabajo y el empeño que se pone a las acciones. El primer paso es la

---

<sup>41</sup> El relato de Buinaima es recogido por diversos académicos, los detalles reunidos están basados en los trabajos de Fernando Urbina Rangel (1984), William Torres y Laura Areiza Serna (2019).

<sup>42</sup> Tambores cilíndricos de gran tamaño, se confeccionan ahuecando dos grandes troncos. Un solo ejecutante los hace sonar golpeándolos con sendos mazos de madera recubierta con sucesivas capas de caucho y cuerda de cumare. Este instrumento es como una campana para llamar y ya que cada toque tiene un significado, el maguaré «habla». «Se toca para alegría de todos» o cuando ocurre alguna emergencia. (Urbina, 2010,156)

construcción de la *ananeko*, su trascendencia aparece en el proyecto académico *La maloca y su simbolismo* (1981) realizado por la antropóloga Blanca Corredor, ella logra ofrecer otra versión de *jagagi* fundamentado en la *ananeko* (Casa madre) como escenario de desarrollo para todos los procesos vitales de los Múruí Muina, en la que es posible la conexión con las energías creadoras<sup>43</sup>. El interés por esclarecer las funciones de este rito fundamental a partir de los tipos de cantos también ha sido objeto de estudio del antropólogo Jurg Gasché, quien elabora el primer artículo sobre algunos *buiña*<sup>44</sup> titulado, *cantos de beber de los huitotos* (1984) que los entonan una pareja de la familia de anfitriones mujer y hombre, como representantes de las dos energías creadoras en la tierra, ellos van repartiendo en una *juñoi* (totuma), la cahuana o *jaiḡabi*, bebida a base de almidón de yuca, indispensable en los bailes puesto que es un alimento medicina. Un panorama más general sobre las costumbres es ofrecido por el sacerdote Lino Tagliani en su libro *Mitología y Cultura Huitoto* (1992) de un modo descriptivo expone: implementos, plantas, animales, condiciones sociales, económicas y espirituales de los uitoto y su entorno durante el proceso de construcción de la *ananeko*.

Poco se conocía entonces de la lengua y las formas poéticas hasta el trabajo de traducción, transcripción e interpretación del profesor Juan Álvaro Echeverri con el nativo de ascendencia okaina Hipólito Candre Kinerai, titulado *Tabaco Frío, Coca Dulce* (1993) en el que a partir de una metodología etnopoética muestra el género *yetarafue* o palabra de

---

<sup>43</sup> Más tarde, Benjamin Yépez (1981) recopila y estudia desde la etnomusicología el baile ceremonial *Ziiki* (bailde de cacería). El resultado de trabajo es un material discográfico patrocinado por la Fundación de Investigaciones Arqueológicas y Nacionales. Este material es ahora indispensable con documentación de estos rituales cuya pérdida va en aumento. Son aproximadamente 10 cantos que el investigador logra recopilar durante una ceremonia llevada a cabo en el Encanto (Amazonas), los toques del maguaré dentro de la ceremonia y otras intervenciones de los participantes de la ceremonia.

<sup>44</sup> Buñua significa literalmente recoger agua en un recipiente o coger peces con un cesto o cernidor (Preuss, 1994, p.807)

consejo<sup>45</sup> con la presentación de un corpus de nueve recomendaciones que traen los ancestros anteriores a los hombres, las plantas, para que sean implementados en el desarrollo de la vida. Presenta además algunos elementos ortográficos y textos que visualmente están expresados en líneas, versos y estrofas; dando una estructura formal que da cuenta de las variaciones en los ritmos, reflejando la esencia de este arte oral. Un aporte en la misma vía que amplía en gran medida el conocimiento de la lengua, es la traducción al español del texto de Preuss, realizada por Gabriele Petersen y el sabedor muinane *Bigidima*, Eudocio Becerra, quien revisó y corrigió las transcripciones a la lengua mika (1994). Petersen expande la labor filológica durante muchos años al realizar estudios sobre los aspectos fonológicos, nominales, morfosintácticos y verbales estableciendo los cuadros de las unidades fonémicas que han servido para la comprensión de las lenguas Uitoto<sup>46</sup>. Otros aspectos por entender sobre los cantos y lo femenino, además de las otras maneras de propagar la palabra<sup>47</sup>, se presentan en la publicación *Casabe, símbolo cohesionador de la cultura uitoto* (2002) escrito por la licenciada Ana Hilda Briñez Pérez, en este proyecto, habla del trabajo en la chagra como otra forma en que amanece la palabra, pues con ella se consigue la yuca fuente básica de alimentación para la etnia.

En el 2007 Gashé empieza a indagar sobre otro carácter poético de esta oralidad en su estudio *Cuatro-cantos adivinanzas huitoto*, en cual al analizar el *eiki* (adivinanza), propone una metodología dividida en cuatro partes: transcripción y solución de la adivinanza, glosario donde traduce las palabras fundamentales del canto con notas lingüísticas, traducción literal y traducción interpretada, permitiendo enumerar las características de este

---

<sup>45</sup>Este género se caracteriza por ser una conversación pedagógica, pues como su nombre lo dice *palabra de consejo*, trata de explicar y otorgar los fundamentos de la palabra, el trabajo y el bienestar familiar y comunitario.

<sup>46</sup> En la publicación del Intituto Caro y Cuervo en el año 2000 páginas 220-221.

<sup>47</sup> Angel kuyoteca publica en 1997 Mitología uitota, material al que no se pudo acceder.

género al identificar sus implicaciones retóricas, pragmáticas y sociales, nutriendo la investigación etnometodológica.

La estructura y el modo particular de escenificación de esta expresión oral, sólo puede entenderse gracias al aporte de la sabedora Anastacia Candre Yamacuri, quien ofrece un panorama más amplio sobre la composición de estas expresiones orales en su texto “*YUAKI MURUI-MUINA Cantos del Ritual de Frutas*” (2007). Comentado y abordado por documentadores como Selnich Vivas Hurtado (2012) y Laura Areiza Serna (2014) que aportan detalles sobre el conjunto de acciones que se realizan antes y durante la ceremonia para que finalmente sea posible hacer amanecer la palabra renovadora de la creación, siguiendo los siguientes eventos: en los momentos previos a la ceremonia, después de haber construido la ananeko y trabajar en la chagra para tener abundante comida, lo que sigue es la preparación de *eraí rua* (cantos de inauguración), que tiene los pasos siguientes para la mayoría de las danzas: **a.** En las semanas de preparación previas al baile, se ofrece el *Jagagi* que dotará de sentido la esencia y la intencionalidad del tipo de baile que se realiza, según la carrera ceremonial. **b.** “Los dueños *Yainani* envían el ambíl de invitación a los contendores *fuerani*; por su parte los invitados realizan cacería y preparan los cantos” (Areiza,2015,167). Generalmente son dos grupos: “los *muina* de abajo del río, y los *murui* de arriba del río” (Vivas,236).

El día de la ceremonia se desarrolla también siguiendo las fases siguientes: **c.** Hacia la mitad de la tarde, se da la entrada de los grupos con el *fakariya* que cantan al mismo tiempo, para probar la concentración del *rafue naama*, cada grupo *muuima* (de arriba) y *muinama* (de abajo) posee un líder, el *Fuerama*. **d.** Luego vienen los *zijina rua* (canto de arimada), cada grupo invitado se presenta con sus adivinanzas o acertijos y entregan su

cacería, los anfitriones ofrecen a los invitados el pago (comida y medicinas) y se les acómoda. e. Seguido de esto se presentan los cantos de antes de medianoche, que “corresponden a los *Baijonia* de la sanación propiamente dicha” (Vivas,237) “los cuales no deben ser vulgares ni inapropiados debido a que en ellos participan niños y jóvenes” (Areiza,168), entre las 7 y las 12 de la noche se alternan los grupos para cantar sus *ruakiai*, entre los que se cuentan los cantos de agradecimiento a las medicinas ancestrales y a las frutas en general; f. después de medianoche, vienen los *aiñua rua* (cantos de alargamiento), que por lo general son entonados por ancianos o personas adultas, pero también lo hacen los *roraimas* (cantores) con más experiencia de cada grupo; desde las 4 de la mañana y como metáfora de la ceremonia inician los *monayarua* (cantos de madrugada) con los que se sella parte del ritual ya que la palabra amanece, y siguen los *faniyaruai* (cantos de salida) en los que participan todos los asistentes. g. Al día siguiente, desde el atardecer hasta media noche vienen los *janai yudaia* para espantar a los fantasmas o la danza de los espíritus (Areiza:168) con los que se hace la limpieza de malas energías o enfermedades.

Esta estructura milenaria es complementada en el estudio *Sonidos del Rafue* (García, 2015), en el que se explica la existencia de diferentes grupos de cantores para el caso de los bailes de *yuai* y *ziiki*, además tienen su manera particular de danzarse y cantarse acorde a los siguientes grupos: *Muruiki* es la masculinidad que alude al hueso, sus cantos están acompañados por el movimiento de los helechos, efecto sonoro característico de este género. *Muinaki* es la feminidad, alude a la carne, los hombres tienen atado al tobillo derecho un *firizai* (sonajero). *Jayoki*, dirigidos hacia *agáro nuio*, la Anaconda Ancestral, el indumento de esta danza son las palmas que al moverse durante el baile presentan el sonido de las serpientes en la selva. *Jimoki*, se interpreta durante el baile del mico nocturno en la danza *Jimuai*, el indumento de esta danza son las máscaras y trajes de micos o animales

nocturnos. En cuanto al sistema interno de los cantos, la investigadora Laura Areiza Serna logra identificar su estructura, en la investigación *Eiki jikanote: preguntas por el canto adivinanza* (2015). Aquí aplica algunas herramientas computacionales de la metodología etnolingüística (ELAN, Toolbox Linguistic) para presentar un corpus a partir de la división silábica y la fragmentación morfosintáctica de la línea o verso, logrando realizar una documentación más exhaustiva de la lengua en donde el lector puede construir su propia traducción. Además, demuestra que la lógica poética devela un alto grado de elaboración de los cantos y un funcionamiento estricto que distingue las siguientes partes de los cantos: **a.** *Mámekei yinua*: nombramiento de los dueños, anfitriones del baile y su linaje, o de las energías de gran poder; es la parte central de los cantos, donde se ofrenda y se reconoce el trabajo ceremonial de los sabedores que organizan el *rafue*. **b.** *Baina kaimano*: sabor del canto, comparable con lo que se conoce en occidente como coro, éste contiene las claves de la sanación y la adivinanza. **c.** *Eiki fakado uai*: es la parte de la adivinanza que se plantea a los dueños, esta parte del canto no suele ser revelado ni enseñado, sino que es fruto de la experticia de los cantos y de los dueños del baile.

La oralidad de los Múru Muina está fundamentada sobre todo en el canto-danzado, como discurso corporal privilegiado para preservar la cultura; durante este proceso de regeneración de fuerzas, la forma de ejecución de los cantos es importante por lo que demanda una gran responsabilidad en pro a la eficacia de los propósitos ceremoniales<sup>48</sup>. En correspondencia a esto suelen existir tres roles para su modulación: el proponente llamado *Roraima* (Cantor principal); el grupo que repite lo que el *roraima* propone llamado *rua raiñode* y las mujeres que cantan en un tono más agudo la última sílaba, lo que se llama

---

<sup>48</sup> Jitomañue y Laura Areiza Serna se encuentran desarrollando una investigación sobre el rigor y la disciplina del cantor al seguir una carrera ceremonial.

*aiaide* o contraste (Areiza,2014,170). Así cada uno de estos detalles alimenta la especialidad del rito en el que se unifican: palabra, canto y danza, los cuales poseen y otorgan significados estéticos particulares enriqueciendo este gran lenguaje poético, como lo manifiesta la investigadora Laura Areiza:

Cantar es filtrar el conocimiento por los afectos del cuerpo. Cantar enseña, cura, mueve, anestesia, acompaña. cantamos para agradecer a la tierra, a las frutas, al agua, a los minerales. Interpretamos el *rua* para gratificar los reinos de la naturaleza, los cuatro elementos, los puntos cardinales; para darle dirección a nuestro trabajo (2014,106)

El canto es la voz de este gran sistema musical comunicativo, en él intervienen de un modo indirecto/directo todos los mundos de los diferentes participantes: el de los ancestros y de los seres sin cuerpo que representan entidades de poder, el vegetal, el animal y el humano; los cuales coexisten y son llamados por medio del *rafue* en pro de un bienestar biológico y social que se enlaza en una armonía cósmica; del mismo modo convergen todas las explicaciones del mundo y a su vez los elementos representativos que determinan la manera de vivir. Actualmente los estudios sobre esta discursividad se han enfocado sobre todo en el papel de los hombres, pues ellos cumplen funciones externas, por lo que han tenido más acceso al español, además de ser los cantores centrales de estas expresiones. No sucede lo mismo con las manifestaciones de lo femenino ya que los datos e informaciones al respecto suelen estar sujetas a las miradas de los hombres de la etnia o exteriores y las voces originales escuchadas son pocas, por lo que en el siguiente apartado contextualiza sobre las condiciones de las mujeres nativas y su forma de ser propiciadoras de la tradición.

## **2.2 *Ringoniai Jananiai*, Imágenes de mujeres. Lo femenino y sus manifestaciones**

Existe una correlación de su permanencia en el tiempo, entre lo lírico oral y lo femenino, esta, radica en que su difusión está ligada estrechamente a la maternidad, pues ella es quien lo transmite inicialmente junto con la leche, el arrullo y el cuidado; también será quien

invente por primera vez canciones y mitos, para educar ¿Acaso contar un cuento o cantar no ha sido siempre la primera forma de consentir al niño? Y esta es una de las razones por las que las lenguas de las madres tienden a conservarse por su permanencia con los hijos y también por lo que la *noción de lengua materna* hace alusión a las primeras en aprenderse y las que perduran. De igual modo es difícil negar e ignorar, la relación entre la mujer y la tierra de muchas tradiciones orales, pues está demostrado que en varias culturas amerindias se ubican con la misma palabra: la madre *Tonantzin* (en Náhuatl) *Pacha Mama* (en quechua – Aymara), *Abya Yala* (en Guandule), *Bagüe*, (en Muisca), *Eiño* (en *Minika*), términos que a su vez son equivalentes directos al origen, a la maternidad y a lo femenino. Pese a esta afirmación simbólica, estos elementos se encuentran opacados por la implantación de una maquinaria de conquista, que ha reproducido y generalizado una concepción particular del territorio y la mujer:

(... )Desde la época de los descubrimientos y hasta hoy en día vemos, como la visión de los territorios como cuerpos femeninos a explotar, penetrar, conquistar y finalmente ocupar. Ha persistido en el imaginario del conquistador. La construcción de la nación, como un término femenino equiparable a la idea de mujer parece un paso lógico en una ideología patriarcal, donde el hombre ejerce claro dominio sobre la mujer, que se concibe como una propiedad del varón en su servicio. (Martín, 2000,163)

Siendo las mujeres nativas las primeras víctimas de esta visión totalizadora en modalidades diferentes pues, en su etnicidad “ han vivido la histórica invisibilización de su ciudadanía, y la impunidad ante la discriminación y los distintos tipos de violencias a las que se han enfrentado” (Kuiru, 2019,10). Los primeros que llegaron a estas tierras fueron hombres sin mujeres, por lo que se dio un primer proceso de mestizaje basado en las **uniones** entre nativas y españoles, que procedió con la **separación** de los seres masculinos de sus etnias, por la imposición de varias formas de trabajo forzado que los iba disminuyendo en número. El impedimento para las hijas de la nobleza indígena de ser propietarias de sus tierras, debido a que sus esposos españoles a la larga se convertían en los terratenientes; con el



tiempo se sumó a este panorama el desplazamiento de su primer rol impuesto, como esposas reproductoras de hijos a las siguientes funciones: sirvientas y concubinas; evitando la mezcla genética con las indígenas que eran consideradas salvajes y objetos de evangelización<sup>49</sup>; pues la iglesia temiendo por los logros y la efectividad de su adoctrinamiento social, hace que la corona emita un edicto que reorganiza a la población:

Se dirigía a los encomenderos: se les ordenaba “casarse en un periodo de tres años o, si ya estaban casados, pero vivían solos, enviar por sus mujeres a España so pena de perder sus encomiendas” si no legitimaban sus uniones, podían perder sus tierras y trabajadores indios, lo que dio como resultado el aumento de inmigración de mujeres proveniente de España (Morner, 1967,23)

Esta forma de colonización del pensamiento introduce un patriarcado masificado, que mantiene la analogía tierra/mujer posesionándose de ambas y tomando el control tanto de sus procesos naturales como de los sociales, en los que solo adquieren valor mediante la actuación de lo masculino frente a ellas. Un caso patente es la expresión ‘madre patria’ (madre del padre) o tierra del padre, que mantiene el uso del femenino, pero es concerniente y definida de un modo patrilineal en términos occidentales mediante la vinculación de la familia o clanes. En Latinoamérica esta expresión tiene una afiliación directa con la lógica de los criollos, pues a pesar de ser engendrados en tierras americanas la herencia cultural les indicaba que su patria era la península ibérica, mientras el territorio en el que vivían un lugar en el que ponían en práctica los valores de su madre patria. Estás y otras formas de control cultural hacen latente la transformación y desvalorización de las identidades originarias por medio de las introducciones de estructuras fundamentales y valores nucleares de la organización social colonial; que se basa en los modelos europeos

---

<sup>49</sup> En Colombia la Ley 89 de 1890 hasta hace poco, en su artículo 1, establecía la categoría de “salvajes” para designar a los nativos que no se sometían a la evangelización, al igual, que en el artículo 40 se les consideraban menores de edad e incapaces. Para la época en que se expidió la norma en cita, los nativos de la región de la Amazonia aún vivían en su estado natural, es decir, que no habían sido sometidos a procesos de asimilación ni exterminio como los andinos, y aunque ya habían tenido algunos contactos con “occidente”, no habían perdido su autonomía.

de familia cristiana y se consolida con la subyugación de las comunidades y sobre todo de sus mujeres, pues las nativas y sus ritos tradicionales son prácticamente invisibles a los ojos de los colonizadores y de los narradores que describen su cultura. En las piezas letradas, las nativas aparecen con los mismos estereotipos en que se enmarcan las mujeres en occidente: buenas o malas, brujas y nodrizas, fuertes como los hombres, mestizas<sup>50</sup>; omiten, además que su condición como humanas no existía. Los hombres eran herramientas de trabajo o instrumentos al servicio de los colonizadores, sin embargo, a estos se les da la posibilidad de adoptar culturalmente la tradición occidental, pues en las narraciones aparecen personificados en roles que reconocen humanización tras realizar la transición cultural, a las mujeres no, ellas no hacen parte de los sucesos importantes de las historias.

El gran poder que ostenta la novela, la lengua y la escritura alfabética española como instrumento de control y subordinación, es usado para someter a los pueblos y reproducir ideas de comportamiento, lo que se manifiesta en que hasta el momento no existen figuraciones literarias de una nativa genética y culturalmente original. El intento por construir sus subjetividades identitarias a través de las letras no se distancia del microcosmos autoritario y patriarcal metaforizado en los pueblos como sistema de defensa occidental asimilado que es permanente en las ficciones que se les aproximan. Adicionalmente la trasgresión sobre las simbologías y la vida tradicional de estos pueblos, repercute en una división de lo femenino y lo masculino como opuestos y no complementarios ya que la dominación masculina opaca el equilibrio entre las dos energías; por lo que es necesario subvertir estos modelos al revisar el origen de la vida en estas tradiciones, para recordar este equilibrio.

---

<sup>50</sup> Ejemplos claros se encuentran en las obras literarias de temática indígena: *Ingermina o la hija de Calamar* (Nieto: 1533) y *Toa narraciones de caucheras* (Uribe Piedrahita: 1933)

Un caso particular posiciona de otra manera estos entrecruzamientos de tradiciones y ubica al rol femenino como integrador con la figura de *La Malinche*<sup>51</sup> llamada la “madre de la nación mestiza” hablaba náhuatl, maya y aprendió español, fue intérprete, consejera y amante de Cortés, le ayudó a conocer a los pueblos de Mesoamérica (Gutiérrez,2012,126). Esta figura se establece como una zona de contacto, ya que el bilingüismo permite crear una interdependencia comunicativa como condición necesaria para traducir significados; en este camino el proceso colombiano de mestizaje letrado se pone de relieve años más tarde en una (...)legitimación heteroglósica de la pluriethnicidad y multiculturalidad del territorio colombiano, motivada por disposiciones constitucionales (Rocha,2013,76). Así la conciencia y urgencia de mantener y transmitir las tradiciones orales colectivas (mitos, ritos y leyendas rurales) que pueden desaparecer vertiginosamente por su desuso; ubica simultáneamente en la experiencia social a las *expresiones auto etnográficas*<sup>52</sup> de mujeres nativas como: Bericha, (uwa) Vicenta Maria Siosi (wayu), Estercilia Simanca Pushaina (wayu), Francelina Muchavisoy (inga), Yenny Muruy (Andoque-uitoto) y Anastasia Candre (uitoto) devolviéndoles así su voz propia, para narrar sentimientos de origen.

Al escuchar y revisar piezas elaboradas por las nativas Múruí Muina se encuentra que la posibilidad de conocer las bases culturales de la tradición, se debe a la conservación de su ley de origen por parte de muchas mujeres que mantuvieron su práctica del mambeo, su espiritualidad y las medicinas. La transmisión de la lengua propia por medio de ritos,

---

<sup>51</sup> Malinalli, Malintzin o Doña Marina. Nativa mexicana que hace parte de la historia de conquista. Existen proyectos recientes de crítica enfocados también al feminismo que recatan esta figura para trazar una reescritura de este mito como propuesta para mirar con otros ojos el papel de la mujer en la literatura. (Hoppe:2014)

<sup>52</sup> Casos en que los sujetos colonizados se representan así mismos, pero en los términos del colonizador. Si los textos etnográficos son un medio por el cual los europeos representan a sus colonizados (generalmente subyugados), los autoetnográficos son aquellos que los otros construyen en respuesta o en diálogo con esas representaciones metropolitanas (traducción propia) de Mary Louise Pratt en *Imperial Eyes Travel Writing and Transculturation* (Pratt,1992,7)

cantos, mitos, en un discurso oculto durante la violencia cauchera que resistió, les permitió “planear estrategias de fugas para evadir las cuotas del caucho, cultivar de noche, practicar las curaciones orales y tener el control de su natalidad con el uso de la yuca” (Kuiru,2019, 18). Lograron mantener viva su etnia, rememorando sus sitios sagrados (chagras, y ananekos), todo un ejercicio de autonomía en el que la solidaridad entre iguales fue clave. Siguiendo esta línea de rescate de la tradición, se destaca la obra de Anastasia Candre, como nativa con más elaboraciones académicas alrededor de su cultura. Reconociendo en sus experiencias vitales, las siguientes formas de lo femenino, que aportan a la interpretación de los cantos que se analizarán posteriormente. Lo primero es el carácter reintegrador del equilibrio entre los géneros (mujer, hombre) como parte de las simbologías y concepciones naturales de origen, que se encuentran implícitas en los contenidos de los *rua* y en la preparación del *rafue* como columna vertebral, para el modus vivendi de esta comunidad:

Iraiziyafue finoakadimie kome jierede, nabairede, ñima aairede, joforede, guiye ite, juzierede, jibiererede, ñiairerede.	La persona que quiere hacer los rituales tiene que ser trabajadora y es muy importante que tenga su pareja, que tenga maloca, comida, chagra y manchal de coca y de tabaco.
--	---

Mei afe iaiyinoi nairai moonaa iemo nairai eina, ñiño mameidaza mei jaka jofomo guiye ite	Porque los dos se representan como papá y mamá de la gente, por eso en la maloca no deben faltar los alimentos
---	--

Ñiño mairikí ‘Poder de mujer’ (Anastacia Candre, 2011, 6)

Las particularidades sonoras atribuidas a cada uno de los géneros desde la musicología expresan que: “en las sociedades cazadoras prevalecen los hombres y con ellos el metro y el contrapunto, mientras que entre los cultivadores dominan las mujeres y con ellas la melodía y la armonía acórdica” (Schneider,1957,13). Al converger las dos maneras de obtención del alimento, una simbiosis tonal también se refleja en las construcciones orales;

la técnica vocal de los hombres supone cuatro etapas para definir la identidad de su voz y poder expresar la palabra de armonización, pero esta no se completa hasta que el canto femenino en un tono más alto y agudo lo acompañe. La forma de interpretación femenina además de conseguir un equilibrio, otorga una belleza especial a la ceremonia, pues se conjuga un juego musical que con las voces al unísono se aprecian mejor las tonalidades y el *noginua* (ritmo). Al retomar a la oralidad sonora y sus dinámicas pedagógicas el resultado es un revolcón espacio-temporal, entendido como el momento de retornar arriba lo que había quedado abajo tras “la larga noche de los quinientos años” (Rocha: 79). Este revolcón, restituye de muchas maneras al rol de las mujeres como *sabias, protectoras de la memoria, cantoras e intelectuales* pasando indistintamente desde la experiencia real a las elaboraciones poéticas:

Riño díbene jaka jiaí jierede, fuenta marera,  
 ikirifinide, farekare ite, dunají riga, mazakare  
 gaaide, jifizai ite, omai raíide, guíye ite, jaigabi  
 raíide, nairai guiyena jiroyena

La mujer de su parte es trabajadora, amable,  
 tolerante, no es conflictiva, en su chagra  
 siembra yuca dulce, tubérculos, maní, ají y  
 también tiene el ají negro en panero; en la  
 maloca hay comida y bebida para que la gente  
 coma y beba

Riño maíriki ‘Poder de mujer’ (Anastacia Candre, 2011, 6)

El aprendizaje de todos los valores sociales tiene su origen en las enseñanzas de la madre, la mujer de la yuca dulce. Ella no sólo ha tenido la tarea de endulzar la palabra de los hombres para evitar la violencia, también han tenido la tarea de endulzar su propia palabra cuando es amarga, porque las mujeres no han estado exentas de emociones, resentimientos, envidias, egoísmos y sentimientos negativos que afectan a la armonía individual y colectiva. Su lugar ha dejado de ser privilegiado dentro del grupo en la vida social, pues tenían el rol de consejeras y decidían sobre asuntos familiares y comunitarios, al recoger, sembrar y cosechar la palabra:

las palabras dulces y encantadoras, las amargas son melancólicas, el saber tradicional es la única riqueza que guardaba en el cofre de su memoria para nosotros que somos su hijos... Bajo tu cuidado maternal me forme y crecí, así como crece el maní, yuca dulce, yuca brava, ají, piña, plátano, maíz, daledale, ñame, batata, mafafa... Crecí también como las plantas medicinales: manokongo, dirima, jaibikiena, chape, jidoro, jirizai, jaigoi, como crece todas las plantas y tubérculos y hierbas medicinales que sembramos en nuestras chagras(Candre, 2007, I)

El rol de lo femenino aún se siente en el cuidado de los alimentos y la fuerza de la palabra, la afirmación de estos valores nativos confirma las fronteras que separan al mundo occidental en términos de cosmovisión. Es por esto que, como seres atravesados por una Historia, el empoderamiento femenino conduce hacia un novedoso proceso poscolonial con nuevas definiciones y actitudes frente a la tradición, puesto que esa determinación por precisar los conocimientos que deben ser masculinos y femeninos se difumina en el horizonte de la sabiduría como lo muestra el académico Juan Álvaro Echeverri, citando la experiencia de vida de Anastasia Candre:

Él narraba las historias, y yo como su hija, les narro a ustedes las historias que escuché, acostada en mi chinchorro. No soy un hombre para decirle a ustedes que yo aprendí escuchando sentada en el mambadero. (Echeverry, 2016, 48)

La formación con palabras de poder tanto del padre como de la madre le permiten a Anastasia acceder a la universidad, y se desenvuelve en las nuevas dinámicas interculturales de las ciudades, circunstancia que sucede con muchas otras sabedoras. Este aspecto es particularmente llamativo, pues en su esfuerzo por conservar sus costumbres logran posicionarse como intelectuales de su tradición, y tienden a reafirmarse en una “coexistencia objetiva y perdurable de los distintos horizontes históricos” (Cusicanqui, 2010, 12) que en otros términos se denomina *multitemporalidad*. Puesto que con su existencia y manera de vivir rompen con los estereotipos de clasificación entre lo tradicional y lo moderno. Esta situación entendida como revuelta, “desplazamiento del pasado, a través del cual el sujeto logra autonomía y renueva su vínculo con la otredad”

(Kristeva,1999,16) garantiza la vigencia de esta voz y su ancestralidad en la contemporaneidad. Teniendo como certeza este multiculturalismo de las mujeres en la etnia Múruí Muina, se procederá a caracterizar los *ruas Minika ringo* y *Nimaira ringo*, como soplos de la palabra que amanece y que al mismo tiempo pueden mostrar atrás y adelante, ver hacia un lado y hacia el otro de la tradición. A continuación, se explica el procedimiento de análisis realizado a los cantos, y así comprender la temporalidad de la que se sutraen las dos expresiones orales, que se desdoblan hasta el presente como transmisores de los cimientos femeninos de la etnia.

### 3. TRANSITANDO LA ORALIDAD MÚRUI MUINA

Cada canto refiere a un universo de significación, por eso este trabajo se inscribe en el paradigma de investigación cualitativo que se nutre de las nociones de interaccionismo simbólico (Blummer,1938) y funcionalismo (Malinowski,1944). Los símbolos marcan el horizonte de sentido para la comunidad Múruí Muina, pues son múltiples los que se encuentran inmersos en sus expresiones líricas, por eso para facilitar la comprensión de este arte verbal se recurre a la **semiótica connotativa** (Hjelmslev,1974; Beristain,1995) para identificar la asociación de sentidos e ideas, puesto que el lenguaje poético subvierte las leyes estándares del lenguaje cotidiano. Al encaminar este proposito se toma el enfoque **étnico**, a partir de la experiencia **etnográfica** que consistió en “el contacto sensitivo de la experiencia participativa” (Clifford Gertz, 1996), con las visitas a la Chorrera (2016) en el afluente del río Igaparana, resguardo Milán en compañía de la familia Kuiru; y a Putumayo (2017-2019) en Orito, resguardo Kofán de Jardín de Sucumbios en compañía de la abuela *Jimebiaño* de la etnia Múruí. La confluencia con estas manifestaciones presupuso como mínimo una primera interacción por medio de la escucha lo que conduce a una modalidad

diversa a la experiencia literaria y a la musical para la apreciación del arte poético. En esta aproximación a las prácticas verbales se advierte la necesidad de una relación más profunda, en la que posicionarse en el código del otro es vital, (...) con esto el lenguaje y las creencias de la tradición deben internalizarse para partir de estos significantes y entender su valor real para la cultura (Geertz, 2003,36). De dicha inmersión surge una racionalidad interculturalmente compartida:

Transitar significa desplazarse, moverse de un sitio a otro, pero sobre todo significa tránsito: cambio repentino que sacude las ideas y el cuerpo. Alteración que no puede existir sin un alter, un otro que participa del cambio, un otro en que me transformo yo misma mientras camino, y es en esa sensación de pasar de un lado a otro en los adentros y afueras de la banda de Móbilius que escribo este texto. En parte por ello no pretendo dejar afuera lo de "dentro", lo personal, en tanto que las (llamémoslas) razones que enlazan mi escritura con los cantos sacharunas se muestran, aunque no lo quiera, en las elecciones (literarias, metodológicas, de autoridad científica y teórica) que están en este trabajo. (Lepe,2005, 17)

Una vez establecida esta relación, en la que se funde la experiencia individual, se recurre a la **etnometodología**, que permite calcar la voz de las enunciaciones. En primera estancia con las grabaciones de los cantos para escucharlos y valorarlos, pues estos cantos tradicionales poseen características musicales que no pueden dejarse a un lado; en segunda estancia el cúmulo de interacciones que rodean la experiencias con los cantos, puesto que los lenguajes que se integran a cada canto son "materiales que guardan el dato en su pureza original, mantienen la frescura del relato vivido por los actores, y tratan de rescatar el máximo de información que proporciona el relato del individuo" (Urbano, 2007, 89). Lo que conlleva a conservar el lenguaje verbal y no verbal con el que los participantes y sabedores del canto tradicional lo componen, lo interpretan y lo analizan. En este nivel se van dilucidando "los métodos o estrategias empleadas por las personas para construir, dar sentido y significado a sus prácticas sociales cotidianas" (Rodríguez, Gil y García, 1996, 50). Es decir, la forma en que los Múru-Muina entienden y reflexionan sobre el canto



tradicional, (como se ha expuesto en parte en algunas páginas anteriores) lo que permite establecer un conocimiento pragmático.

Desde la **filología** se realiza un primer análisis el **métrico-musical**; con la ayuda del software para el análisis del habla *Praat* se busca tener una apreciación más concreta del *noginua* (ritmo) que está presente en cada uno de los cantos para poder proceder a su exposición escrita. Teniendo en cuenta que la traducción al español, implica una transliteración que no siempre es lineal con la lengua originaria que se traduce, al someter los cantos al análisis en el Praat se exploran algunos elementos **prosódicos**: entonación, énfasis, volumen, pausas, respiración, silencios (Deniss Teldock, 1983) a partir de la teoría del acento métrico, TAM (Hayes, 1995) que resalta al constituyente fonológico rítmico de *pie métrico* como categoría prosódica en la acentuación de las lenguas. Así al revisar estos elementos es posible precisar algunos principios de segmentación silábica y por ende sintáctica. Ya que el canto es el modo de expresión privilegiado por la etnia, esta propuesta retoma la función poética de Román Jakobson de la cual Dell Hymes hace énfasis en el principio de ‘equivalencia’ donde el texto se aborda como una secuencia de unidades que están marcadas por el ritmo y la entonación.

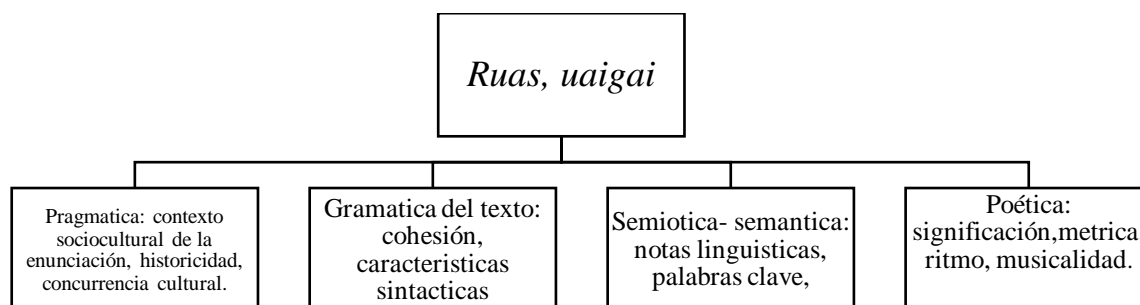
Al mostrar un mayor detalle sobre este lenguaje y sus particularidades, con la intención de acercar a los lectores desde un sistema de edición anotada y complementaria de los aspectos estilísticos y retóricos del arte verbal de la lengua *Minika*; para el análisis e interpretación de la información obtenida se aplica la metodología **etnopoética**, como disciplina analítica para la escritura bilingüe y análisis de las expresiones orales. Este proceso aporta la transcripción de los dos *ruas*, con su representación por líneas, versos (Brigh, 1990) y estrofas (Dell Hymes, 1994). Estas transcripciones buscan conservar los rasgos de la lengua

originaria con la traducción literal de cada palabra su función sintáctica y en algunos casos, la fragmentación morfosintáctica de las palabras. En el interés de un texto sólido y completo, desde el punto de vista de la descripción **etnolingüística**, se tienen en cuenta los trabajos de Preuss (1921) y Petersen (1994-2010), las gramáticas léxicas de Burtch (1923), Eugene y Dorothy Minor (1976-1987) para entender las construcciones gramaticales presentadas y complementar los significados de las palabras que componen los cantos. Del mismo modo resulta útil el rastreo de la **etimología popular**, desde los portadores de la tradición cantora pues cumplen un papel fundamental para la explicación de algunos términos presentes en los cantos, como las *realias*, palabras de difícil traducción o conceptos que son fundamentales entenderlos desde la lengua y no traducirlos, tales como: toponimias, nombres propios, géneros poéticos, acciones culturales, entre otros, dado que estas etimologías como actividad metalingüística se consolidan con el ejercicio hermenéutico a partir de la lengua, en forma de analogía (Seco, 2007, 13). Esto permite la realización de notas lingüísticas sobre los corpus de palabras que acompañan estas expresiones verbales; que ya se venían desarrollando con el trabajo de Gasché (2007-2009). Todo este ejercicio se apoya en el programa TOOLBOX que vienen alimentando Juan Álvaro Echeverri (1993-2016) y Laura Areiza Serna (2012-2019) con una base de datos de alrededor de 4000 términos.

Un segundo análisis filológico se centra en los componentes **léxico-semánticos**, el cual se desarrolla a partir de los tres horizontes de significación de un texto: el léxico, el oracional y el enunciativo o discursivo (Lyons, 1980) para concebir el ordenamiento por campos léxico-semánticos (Ipsen 1931-Coseriu 1979) de las palabras que conforman el contenido sustancial, en el caso concreto de los cantos son los fitónimos, al representar el vocabulario más numeroso en los cantos. En este análisis se retoman los hallazgos de las notas

lingüísticas; para rastrear los significados y sus sentidos desde un ejercicio **etimológico**, que se fundamenta en la construcción de unidades morfológicas que deben estar presentes en la intención de los cantos y su relación con la feminidad. De este modo el estudio de los significados asimilaría los aspectos nocionales de los hechos pragmáticos que se concatenan en la explicación de las palabras. El orden de la investigación fue definiéndose en la medida que se tenía más afinidad con las dos expresiones verbales que asume el presente estudio como objetos de investigación; ya que la intención siempre ha sido la de rescatar elementos que no se han tenido en cuenta en diferentes estudios, como la musicalidad que es la voz en donde todo se funde y los símbolos de las manifestaciones femeninas; por lo que el procesamiento de la información y las categorías de análisis se podrían ilustrar con en el siguiente esquema del proyecto, que ordena los niveles de análisis que se han contemplado para los cantos:

1 Figura: Esquema de la investigación



Dentro de las herramientas se cuenta con el **trabajo de campo**: observaci3n participante (visitas a territorios, círculos de palabra, encuentros de saberes y cantos), diarios de campo (ilustraciones, anotaciones, transcripciones empíricas, recopilaci3n de léxico popular) consentimiento informado, conversaciones abiertas, entrevistas y grabaciones. La **indagaci3n bibliográfica**: exploraci3n y revisi3n de referentes bibliográficos: diccionarios,

gramáticas, textos académicos, etnotextos, poesía, oralitura, antologías, compendios. El **cotejo de experiencias:** definición de participantes, sistematización de datos de campo y comparación con información teórica para clasificación de materiales; delimitación del corpus y determinación de la temática.

Para la precisión de los participantes, la primera alternativa se desarrolla desde un muestreo con criterio lógico por conveniencia, ya que es importante tener testimonios reales de la experiencia tradicional, de la que se pretende realizar la lectura. Durante el desarrollo de la investigación en encuentros de palabra (círculos o conversaciones sobre aspectos de la tradición) se aplica la técnica de bola de nieve basada en la idea de red social, en la que progresivamente los sujetos y las realidades se expanden hasta ampliar la ilustrativa percepción de los valores originarios, y así para analizar los dos *rua*, se establece una comunicación constante con los siguientes participantes, por la afinidad y cercanía a ellos:

2 Figura: Participantes



**Jitomañue** (José Elmer Rojas Monayatofe) Originario de la comunidad *minika* del clan Jitómagaro, ubicado en San Antonio, corregimiento La Chorrera, Amazonas. Es sabedor de *yuki* carrera de baile de frutas de San Antonio y docente y conferencista de lengua y cultura de la Gente de Centro. Actualmente estudiante del décimo semestre de la Licenciatura en Etnoeducación con énfasis en Ciencias Sociales del IMA-UPB (Instituto Misionero de Antropología)



**Jimebiaño** (Maria Magdalena Teuquema) Originaria de la comunidad *minika* del clan Fizido en Puerto Leguizamo frontera con Perú. Es una sabedora que coexiste hace más de 40 años en interculturalidad con su esposo del clan Cofan el abuelo Querubin Queta en Jardín de Sucumbios, Orito Putumayo, a quién acompaña y fortalece desde el conocimiento ancestral recibido por su herencia tradicional; la abuela enseña en el resguardo todos los cuidados de la chagra que aprendió de su madre, además fusiona los conocimientos con la sabiduría Cofán, actualmente tiene 80 años y una vitalidad bastante energética.



**Fritzon Kuiru:** Originario de la comunidad *minika* del clan Yadico Jitómagaro, ubicado en Milán corregimiento de La Chorrera Amazonas. Es un aprendiz de medicinas sagradas que en la actualidad vive en el municipio de Puerto Asis Putumayo.

#### 4. *KIRIGAI* EIÑO, TEJIDO DE LA MADRE

Simbólicamente para los Múruí Muina, el *Kirigai* (canasto) representa la unión de elementos que se entrelazan para formar el recipiente que compone los principios del cosmos, los cuales sirven para componer su totalidad; en la práctica esta disposición de fibras trenzadas conforma un receptáculo en el que es posible filtrar lo que por volumen no cabe y/o por falta de condensación sobra, y que cae por los orificios del entrelazamiento. Al realizar un ejercicio etimológico de las siguientes relaciones entre los términos: *kiode* (visionar), *kirinete* (atrapar, recoger, seleccionar), *rite* (engullir), *kirio* (bejuco de gran flexibilidad), *igai* (hilo o cordel) del aliento de los ancestros; *kiraigiaí* (costillas /caja torácica) se conceptualiza al término *Kirigai*, con la idea de “encontrarse al mismo tiempo en un adentro y en un afuera de la vida” (Vivas, 2012, 227). En el inventario de palabras presentadas se ha reflejado que la concepción de ‘tejido’ se plantea holísticamente, ya que integra una parte incorpórea que tras un proceso de decantación asimila la memoria viva de los antepasados a la presencia física actual, como los expresa Anastasia Candre en su poesía *Nikairiyangodikue* ‘Soy una soñadora’ (2010):

Eiño nikaidikue, ringodikue	Como un sueño me engendraron
Kue duenia, ñuera uaina nikairitikue	soy el sueño de mi madre, soy mujer
Kue kakana uai monaiya	Cuando era pequeña, soñaba palabras bonitas, y
Kue nikairiya uafuena jaaide, fia nikaiñede	la palabra que escuché amaneció.
Kaziya ringodikue ua ringodikue	mi sueño se hizo realidad, no era solo un sueño.
Naimeki ringodikue fareka ringodikue	Soy mujer de despertar, verdadera mujer,
Kue komeki farekabina ite	soy mujer dulce, mujer de yuca dulce

La vida es una construcción que hace parte del tejido que se decide elaborar, en ella es muy importante pensar el origen, soñarlo y hacerlo amanecer para poder fortalecer el *kirigai* y reforzar esta manera de interpretar el sentido de las nociones claves para la etnia. Por esto a propósito de tejido y considerando las posibilidades lingüísticas que existe en la oralidad

*Mínika* se parte de la semiótica connotativa para establecer algunas relaciones de las palabras, sus nociones y lo que simbolizan:

Un símbolo es aquel signo que, en la relación signo-objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una **ley o convención**, que determina su interpretante que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto (Beristain,1995,458).

Teniendo en cuenta este precedente, y a la luz del etnónimo *Kirigaĩ*, la consciencia de ‘origen’ es tan importante que determina todo el funcionamiento social y cada *rua* es un eco del mismo, que requiere un análisis en un doble sentido. Por un lado, es preciso particularizarlo dependiendo del aspecto cultural al que se pretende aproximar, por el otro y simultáneamente es necesario generalizarlo para comprender su función entera para todo el conocimiento. Es conveniente aclarar que cada una de las fibras o cantos que hacen parte de la composición de un universo de sentido (como también la poesía de anastacia) es tan importante como el universo completo ya que se desenvuelven mutuamente en relaciones de interdependencias que se complementan.

Al explicar esta conexión se retoman las *palabras mayores*<sup>53</sup> que ubican el principio de la historia para Múruí Muina con el primer *Igaĩ* (hilo), el suspiro de *Eiño*<sup>54</sup> (energía creadora femenina) la gran madre; el cual se encuentra sin forma y habita en el pensamiento, sólo es *Jagyĩ* (aliento) y permanece en una transparente oscuridad. Está a través del *Nikaĩ* (Sueño, ensoñación) adquiere una conciencia que empieza a materializarlo todo por medio de *Uaĩ* (la palabra), con la que se construye el cuerpo-canasto de *Mo* (la energía creadora de carácter masculino), ambas se vuelven unidad y pluralidad al mismo tiempo. En ellos

---

<sup>53</sup> Durante las conversaciones y entrevistas con diferentes de la comunidad fue posible dilucidar que esta referencia se hace sobre los conocimientos más antiguos de los que la mayoría de los hablantes de la lengua *Mínika* conocen y los que tienen un profundo respeto por los que resultan incuestionables.

<sup>54</sup> El profesor Urbina en su libro *Palabras de Origen* en el que hace un seguimiento a las palabras mayores sobre el lugar y los nombres de la gran madre: Nofideño Buinaño «Madre de la humanidad, Komuidaño, «Generadora de la gente», Creadora, «La que hace nacer». Bagidaño “multiplicadora de las cosas” (2010,51)

habitan los grandes secretos del universo y los *Joremas* (espíritus) como la coca y el tabaco que acompañan a los abuelos. Las dos energías viven a través del primer anciano *Añiraïma* quién empieza a tejer con la palabra e inicia nombrando las cosas del mundo y sus periodos. El primero es el mundo de sus padres, insoldable e infinito de donde viene el invierno, el verano, el viento y la lluvia; de donde *Añiraïma* empieza a tejer su propio cuerpo-canasto. Esta es la historia antigua, con los dos espíritus de la creación: el femenino el tabaco<sup>55</sup> y el masculino, la coca. Después *Añiraïma* se sentó en la punta donde termina su padre<sup>56</sup>, lugar en donde se conecta el universo con la tierra; y ubicó los cuatro puntos cardinales del *rafue* en ancianos de las primeras tribus, que lo sostendrían conformando así el centro del mundo, y de cada anciano surgen otros cuatro que lo siguen sosteniendo. Mientras intenta encontrar el equilibrio de su creación le da paso a *bigini* la primera línea de *enïe* (tierra) y *nagini*, su borde en donde se encuentran las estrellas. También a las primeras *ibe* (hojas de toda clase) las plantas de sanación y las *ido* (semillas y pepas) de los frutales, en especial el canangucho y la yuca dulce que se manifiestan en abundancia como aliento de la madre. De su padre *Mo*, recibe por coacción de su madre *Eiño*, a *Nimaira* (la sabiduría); y con ella crea los primeros habitantes del cosmos, los *imigî* (acuáticos): peces, bujeos, pirañas. Crea el mundo de los *Janabas*<sup>57</sup>, los seres y fuerzas encantadas como el rayo, las ventiscas, las enfermedades, la boa y el tigre. *Añiraïma*, se sigue tejiendo y en la era de los seres humanos toma el nombre de *Jutiñamuy*<sup>58</sup> por lo que debe buscar su equilibrio con la compañía de una mujer, la cual es *Batakueño* la madre tierra y de este universo; ella que a su vez es también un canasto, es fecundada, y de esto nace la gran boa

---

<sup>55</sup> El tejido también es comprensión, por eso añiraïma al poseer el poder de la palabra creadora da también vida al mundo de sus padres, que no podría seguir existiendo si no se nombraban

<sup>56</sup> Osea que siguió la historia que le precedía, la de *Mo*.

<sup>57</sup> Estos tres momentos anteriores influyen en la vida actual, pero hacen parte de lo metafísico, de la historia que solo saben los sabedores más importantes.

<sup>58</sup> Cada nuevo paso de sabiduría presupone la adquisición de un nuevo nombre.

(el río) que se alimenta de almidón de yuca, la fuente de vida para la continuidad de este universo; por esto cada una de sus partes (simbolizando plantas, animales, minerales) es entregada para determinar a cada uno de los clanes<sup>59</sup> que habitan la tierra.

La madre de la tierra necesita que *Añiraima* construya una gran *ananeko*, para seguir tejiendo el conocimiento; él lo hace sobre los cuatro pilares (los puntos cardinales)<sup>60</sup> al mismo tiempo va creando los antecesores de los humanos, el mundo de los *Buinaizai*. De este mundo surgen todos los personajes importantes que lo van determinando y tejiendo, como: *Jitoma* (el sol) padre de los ancestros demiurgos *Uaitoma* (Jitoma) y *Kechatoma* (*fizido* o tuerto)<sup>61</sup> que serán los personajes centrales de los relatos de los humanos, pues con sus travesuras secan la tierra y el tejido en gran parte debe recordarse, rehacerse. Así aparecen *Buinaima* (primer hombre) y *Buinaiño*<sup>62</sup>(primera mujer) entidades que lo reconstruyen, indicando el camino a seguir por los humanos y los aprendizajes heredados de los ancestros, estos dos se unen y restablecen la humanidad. *Buinaima* construye la *ananeko* y *Buinaiño*, la verdadera mujer, trae todos los implementos y conocimientos sobre la chagra esenciales para vivir, tienen su primera hija de la tierra, *fareka* (yuca dulce) que es ofrecida a sus hijos varones<sup>63</sup> y con ella también es entregada la palabra del tabaco y de la coca, obtenidas del creador. Faltaba el alimento para que la vida en la tierra se restableciera

---

<sup>59</sup> Blanca Corredor en su tesis sobre la maloka nombra y menciona cada uno de los clanes y los apellidos de las familias que los representan., su identificación se relaciona a las clases de hojas que en cada grupo abundan según el cultígeno o la especie vegetal propia del espacio geográfico con el que habitan.

<sup>60</sup> Es una alusión a la tierra, pues es construida en los 4 puntos cardinales que sostienen a *Añiraima* para mantener su relación con el mundo de los ancestros y el mundo de los otros seres y los humanos.

<sup>61</sup> Su historia se relata en las versiones del *Dijoma* de Preuss, Urbina y la más reciente del grupo inetrultural: Noinui Jitoma (Ever Kuiru), Selnich Vivas, Laura Areiza y Maribel Berrio. En ella se narran sucesos de las primeras tribus de Andoques y el encuentro con el armadillo ancestral en el hueco de donde salen los hombres, además de todas las aventuras de estos hermanos.

<sup>62</sup> Existen múltiples variantes de la relación entre *buinaima* y *buinaño*, en una *buinaño* es la coca que viene a complementar el tabaco como sangre de la tierra.

<sup>63</sup> Como la yuca entregada a los diversos clanes para organizar la población, esta yuca es entregada para enseñar la tradición de los bailes tal como aparece en el capítulo 2, apartado *Mínika Nairai Uai*. Comovisión y palabra del pueblo *Mínika*



por lo que otros personajes importantes son *Monaya Jurama* y su hija *Monaya Tirizai*, ella se enamora del dios lombriz *kuió buinaima* y de este amor nace *Moniya Amena*, el árbol de la abundancia, con él se sigue tejiendo la historia, pues empieza a dar todos los frutos con los que se alimentan los humanos y las demás variedades de yucas *juzi* (yuca brava) y *maika* (yuca dulce para cocinar). Sin embargo, esta también es la historia del origen de algunos conflictos, pues todos los demás querían los alimentos del hijo de *Monaya Tirizai*; por lo que aparece el hacha del trabajo con la que cortan su tronco que cae a la tierra para dar vida al río Amazonas, y además se construye el manguaré. Los alimentos y el hacha, quedan en cada clan, la tradición de los bailes se inicia y con estos rememoran todos los conocimientos obtenidos de la creación<sup>64</sup>. La cosmogonía se sigue tejiendo con otras narraciones que dan cuenta de los demás aspectos culturales que mantienen en su memoria como fundamentos de la creación.

La reconstrucción de la historia étnica, y los sucesos esbozados con las *palabras mayores*; son un claro ejemplo de la filosofía de canasto con la que se vive en esta comunidad, pues la aparición de los elementos vitales y culturales, están mediados por múltiples entidades y seres que fortalecen su tradición, y por esto cada uno tiene su propio relato que se complementa con los otros:

Cada mito despliega su sentido en otro que, a su vez, alude a otro y así sucesivamente hasta que todas esas alusiones y significados tejen un texto: un grupo o familia de mitos. Ese texto alude a otro y otro; los textos componen un conjunto, no tanto un discurso como un sistema en movimiento y perfecta metamorfosis: un lenguaje (Paz, 1993, 38).

Al revisar este lenguaje, como red del universo Múruí Muina lo femenino no sólo es un carácter protagónico que siempre dialoga en los relatos, es la sustancia del contenido en términos de Hjelmslev (1974), que da explicación al mundo cultural de los Múruí Muina,

---

<sup>64</sup> Esta sucesión de los elementos escogidos es reconstruida a partir del trabajo de Blanca Corredor quien recoge toda la información de Rafael Nuñez Énokayai; Ana Hilda Briñez y Fernando Urbina Rangel.

esté se va trenzando alrededor de los principios fundamentales de la palabra (creación, ancestros: animales, vegetales y encantados; medicina, alimento, equilibrio entre la mujer y el hombre). Todo esto se articula desde un nivel lírico que es eco de las narraciones que hablan sobre las diferentes relaciones fitomórficas, zoomórficas y humanas. Estas palabras mayores alcanzan a ser pronunciadas y fijadas en todos los instantes importantes que se congregan por y alrededor de la casa madre y con ella nace la chagra, el lugar de transmutación femenina:

Moniya uai	La palabra de la abundancia
Tajítate, rijítate, initañede	hace trabajar, hace sembrar, no deja dormir;
Ja nikaiñede, ua raana ite	ya no es sueño, ya es una realidad
Ua ringo, uruki eina mameide	Verdadera mujer, madre de las criaturas
Ie izoide, ringodikue komeki ñuera	soy mujer y mi corazón es dulce,
Kue buuna fieni fñoñedikue	a nadie hago mal.
Ñue rigakue,	Fui bien plantada,
Ñue zikodikue	tuve buen retoño,
Ñue zairidikue	crecí bien
Ñue zafedikue	florece bien,
Ñue yizidikue	di buenos frutos,
Ñue ogakue	me cosecharon bien,
Monifuenta fuitikue	finalicé en abundancia.
<i>Nikairiyangodikue</i> “soy una soñadora” (Candre, 2010)	

La chagra es el “espacio en el que se teje la existencia física y su espiritual por cuanto racionaliza su vitalidad y su imaginario con el propósito de continuar existiendo como pueblo como raza y como lengua” (Briñez, 2002, 43). En este lugar<sup>65</sup> las mujeres siembran la yuca de *eiño*, como dadora de vida que sana y fertiliza la tierra para conseguir *monifue* (abundancia) y así abastecer la vida humana, por lo que estas palabras trascienden su invocación:

Una poética que actúa sobre sí misma y sobre el exterior. No es, pues, una realización textual radicada únicamente en la noción canónica de fortuna verbal, sino en su eficacia para establecer comunicación y concertar cambios de comportamiento en la naturaleza y el cosmos, así como de actitud en el receptor personal. (Niño, 1998, 224).

<sup>65</sup> Una chagra es una pequeña extensión de tierra cultivada, de aproximadamente una hectárea, situada por lo regular a un máximo de dos kilómetros de distancia del poblado indígena. Para llegar allí, se debe atravesar selva virgen y sitios de viejos cultivos, ya sin uso, conocidos como rastrojos.

La relación con lo exterior/natural hacen de la casa madre, la gran ananeko fértil, el lugar en donde se materializan todos los mundos. Ella se edifica a imagen de una mujer joven en posición de dar a luz, por lo que es “el vientre del universo” en el que está el mambadero, como matriz, espacio en que “el abuelo sentado vuelve a su forma fetal como si fuera un niño en el vientre de la madre y se comunica con ella” (Corredor,1981,25). Esto lo hace con el uso e influjo de *Jibina* y *Diona*; por eso este es el espacio en el que se realiza la unión con los mundos de los ancestros para asimilar y transmitir la palabra verdadera de sabiduría. La ananeko es el ombligo del mundo en donde el abuelo siempre tiene la raíz de la historia y la tradición como unidad necesaria para los procesos que se desarrollan en medio de los cuatro pilares que la sostienen pues en ellos se integra también el trabajo realizado en la chagra para acompañar su danza de inauguración.

La primera ceremonia que tiene como fin purificar y sanear la casa madre, como espacio de desarrollo familiar, social y espiritual y que permite seguir tejiendo la tradición; es la danza de *Eraí* (pisar la tierra). Este nombre que tiene una carga simbólica dentro de este imaginario se define partiendo de la función emotiva del lenguaje con las siguientes traducciones: “desembocadura de un río “(Burtch,79) “la boca de una quebrada, río o un lago, la boca de un camino” (Minor,37) “primeras pisadas de la maloka” (Fritzon, 2019). En otras palabras, como el principio, entrada o comienzo del vínculo de los hombres con el vientre de la madre, paso lógico y además práctico para la continuación de cualquier carrera. Al recibir a los invitados se entona el *buñua*, en el que se entrega el *jaigabi*, la bebida sagrada elaborada a base de almidón de yuca dulce que simboliza el semen de la madre, pues “el poder de la mujer es la palabra de la yuca dulce, caldo de manicuera, la bebida dulce que apaga el fuego de la ira” (Candre, 2011,312) por lo que este canto, resulta ser el primer vínculo de la mujer humana con el *rafue*; además la totuma representa

también el universo femenino expresado en la forma de la media esfera y del útero (Areiza, 2019). Al entrar en la casa madre se procede con la preparación del piso que necesita nivelación y se aplana mientras se va danzando, por lo que es característico de este baile pisar con fuerza el suelo uniformemente. El otro vínculo de la mujer con esta danza es calentamiento de la ananeko a media noche enmarcado en un momento cumbre denominado “alumbrado dentro de la maloka” (Fritzon, 2019), esta función especial, corresponde a un grupo de mujeres y consiste en tomar varios tizones con fuego mientras van cantando y pisando, hecho que equilibra el espacio con los primeros cantos que se entonan, por lo que supone una conexión con la ananeko como lugar que recibe y da la vida:

La maloka y la mujer se identifican para ser: útero, vientre. El hombre al entrar en ella entra al vientre de la madre. Y como la mujer debe ser fecundada la maloka también lo debe ser, el dueño se acurruca en el mameadero pasando así a representar la matriz y a su vez entra se inserta en la *historia de nosotros* buscando una comunicación con el creador *Mo*, quien al final de la noche en completo silencio se manifiesta con la llegada de un tibio viento que la fecunda, con el aliento del espíritu de la creación. Cada ser humano pasa necesariamente a través de varios úteros vientres. (Tagliani, 1992,31)

El binomio mujer/hombre se manifiesta de muchas maneras, con el maguaré el tambor sagrado que llama a ceremonia, pues los dos cilindros simbolizan la presencia de *Eiño* y *Mo*. Así como el trabajo de la chagra que es compartido pues los hombres preparan la tierra y se encargan de usar el hacha, mientras que las mujeres de la yuca sembrándola y cultivándola. Pese a esta complementariedad lo femenino sigue propiciando todo el ciclo de transformaciones, tránsitos y renovación, pues es símbolo de trabajo, y “la mujer a través de las plantas es quien debe convertir sus órganos genitales para recibir el almidón” (Briñez, 2002,57) y poder producir casabe y *jaigabi*.

La ananeko y la chagra como manifestaciones femeninas más figurativas se enlazan en el primer *rafue*, la danza de *eraï* por medio de los cantos, esta danza es una parte específica de

la historia, es la concepción inmediata de lo sensible y de fenomenológico. Desde lo simbólico de la yuca, la profundidad de su poder, y su relación con la mujer que desarrolla conjuros desde la agricultura para que la tierra se fertilice, las cosechas sean abundantes y sanas en función de la humanidad. Estos conjuros en los cantos son la palabra que amanece, que acompaña a las sabedoras para guiar su existencia, son *Minika ringo* y *Nimaira ringo*, dos cantos que hacen parte del repertorio de inauguración de cada *ananeko* y que permanecen en la memoria colectiva de la comunidad.

#### **4.1 *Eiño uai, ringo rua*. Palabra de la madre creadora, canto de mujer**

En muchos de los encuentros con Jitomañue, él ha contado que en una reunión de mayores en la que primaba la presencia masculina, una abuela de su territorio entra para enfriar y endulzar las palabras amargas que no encontraban equilibrio, y aquí empieza a entonar el canto *Minika ringo*, himno ancestral de este pueblo, propio de la carrera de *Ziki* que habla de la fertilidad; es el rezo esencial para que el pensamiento de las mayores llegue a las jóvenes. Esta abuelita logró armonizar el ambiente y desde esta experiencia Jitomañue con su familia empezaron a portar y entregar esta palabra.

*Jirekuango*, comparte este canto en el grupo de estudio del *Minika* dirigido por el profesor Selnich Vivas Hurtado en las instalaciones de la Universidad de Antioquia en el año 2012. Desde esta experiencia Jitomañue lo sigue enseñando con repeticiones y explicaciones de las plantas de poder presentes en él. Esta palabra está viva en todas las Múru Muina que aceptaron este aliento de sabiduría; como la abuela *Jimebiaño* que aprendió de su madre la importancia de obtener y ofrecer el alimento, convirtiéndose en sembradora de la buena semilla, entendiendo tan bien a la tierra y sus ciclos, que pudo dar vida en suelos donde sólo había infertilidad. Al preguntarle por el canto enseñado por Jitomañue, ella lo reconoce

y cuenta que es la palabra de origen con la que creció y al pedirle su opinión sobre las palabras del canto, no pensó que fuera necesario responder pues resultaba tan obvio su contenido que simplemente dijo: “ahí ta todo”. En muchos lugares donde habitan las mujeres de esta etnia, las palabras de este canto, traspasan sus lugares sociales y familiares para internalizarse como naturaleza de su ser; por esto y por su legitimidad e importancia para los nativos es el primer canto para analizarse.

En el 2014 cuando es posible escuchar por primera vez *Nimaira ringo*, en la boca de Noinui Jitoma (Ever Kuiru), su interpretación apuntaba a que el canto hablaba de la sabiduría femenina, pero eran muchos los vocablos que no se entendían y resultaban confusos para una traducción propia. En el 2016 en el viaje a La Chorrera, Juan Kuiru cuenta un relato en el que habla de la verdadera y la falsa mujer, también nos relata historias sobre *Eiño* y *Mo*, explicando que desde el mundo encantado influyen en el mundo de los humanos para dar pistas y poder descubrir a estos dos tipos de mujer. También habló de lo delicado que era retomar los canastos antiguos de los creadores, donde nació todo lo bueno y lo malo, pues volver a revivirlos es seguir tejiendo la historia. Sus palabras terminaron esa noche diciendo: “que las mujeres tienen un doble poder, dar y quitar la vida, los hombres solo tienen uno, quitarla” y esta es la historia de *Nimaira ringo*, la mujer que puede engañar o que puede hacer crecer lo bueno. En el momento en la abuela *Jimebiaño* recibió la pregunta por este canto dijo que era la historia de los antepasados y recordó con agrado la época en que vivían de baile en baile. En otro encuentro de palabra, se sostiene que la primera vez que se escuchó fue al clan *atama* del pueblo *Andoque* (Fritzon, 2019); sin ser posible descifrar la motivación central de este canto a pesar de que su origen es difícil de rastrear sigue presente en la memoria de muchos nativos. La grabación de la que se obtiene la versión de este canto para análisis, es realizada por el filósofo Fernando Urbina Rangel en

una entrevista que le hace a Aurelio Kuiru. En el cuadro siguiente se presenta la síntesis de los cantos:

Tabla 1. Cantos del análisis etnopéutico

Titulo	Cantor	Palabras Claves	Significado	Enlace
<b><i>Minika ríngo</i></b>	<b><i>Jitomañue</i></b> (José Rojas) Carrera de <b><i>Yuaki</i></b>	Ríngo, Míńka, Fareka, Mazaka, karakue, Díríma, Jenuizai, Jirizai, Jífizai, Yorebai, Jakirai, Igídango, Aiyango	La mujer como semilla a través de los alimentos, las plantas curativas, de protección y fuerza que generan su fertilidad en la abundancia.	<a href="https://nataurca.wixsite.com/sabiduriafemenina/singles">https://nataurca.wixsite.com/sabiduriafemenina/singles</a>
<b><i>Nímaira ríngo</i></b>	<b><i>Ruiomagido</i></b> (Aurelio Kuiru) Carrera de <b><i>Yadiko</i></b>	Ua, Monaí, Nímaira, Eka, Mízede, Jírui, Ite, Inieki, Rabi, Jaiyiki, Ikirite, Jíde	El doble poder de la verdadera (sabia) mujer: dar vida o quitarla.	<a href="https://nataurca.wixsite.com/sabiduriafemenina/singles">https://nataurca.wixsite.com/sabiduriafemenina/singles</a>

Los cantos tienen como temática a la mujer y las diferentes plantas con las que manifiestan sus fortalezas. El nivel temático está organizado en un sistema musical, que contiene todos estos sentidos y códigos, por lo que es preciso mostrar a continuación algunas precisiones de este plano musical. Así que en las siguientes páginas se presenta el primer análisis que expone los aspectos rítmicos de las dos discursividades, los cuales fueron reconocidos en el software para el análisis fonético *Praat* que permite obtener algunos espectrogramas que mostrarán la lectura de elementos como: alargamiento vocal, ritmo e intensidad en los pulsos del aliento que van determinando su orden sintáctico. Estos detalles posibilitan la realización de una transcripción que ofrece una traducción más completa y que arroja una comprensión desde los aspectos musicales a los sentidos más profundos del arte verbal.

## 5. NOGINUA, RITMO. ANÁLISIS MÉTRICO MUSICAL

Armonizar es el principio básico para todas las manifestaciones culturales de los Múru Muina, es el equilibrio que se requiere para que la palabra amanezca, por esto no es posible

intentar hablar de la poética de estas expresiones sin tocar el modo en que operan sus símbolos por medio del canto. En los Múruí Muina su intención de componer palabras como expresión poética, equivale directamente con la importancia que tiene sembrar y cosechar. La dedicación a la oralidad otorga a la lengua su matiz eufónico sonoro; en el que la música, la palabra y la danza tienen un mismo origen a partir de su insistencia común del *noginua* (ritmo), ya que es él quien permite distinguir sobre el tipo de género que se canta.

Al posicionar al ritmo como un aspecto clave para apreciar cualquier manifestación musical, es necesario hacer una breve exposición de los cantos a partir del acento, como la manifestación lingüística de una estructura rítmica (Hayes, 1995, 6-7); pues con él es posible reconocer la influencia en los matices sonoros a distinguir.

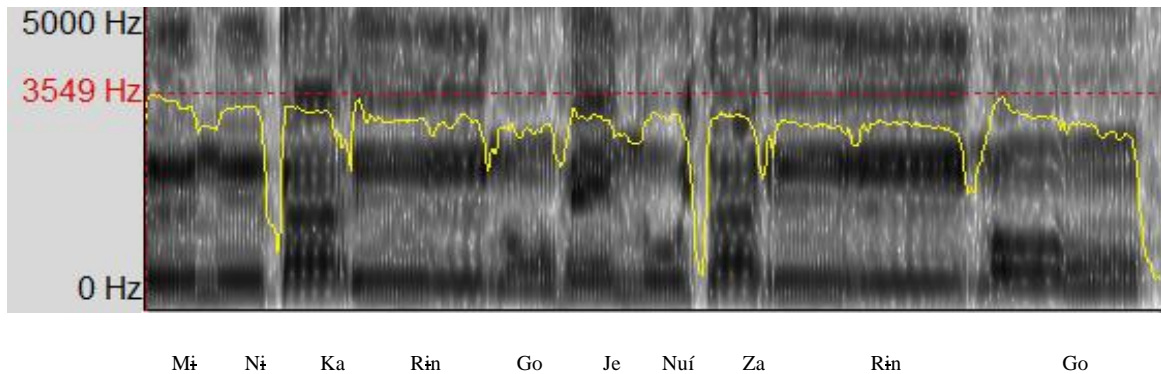
En algunas lenguas tonales el ritmo, puede ser atraído por las sílabas acentuadas como sucede en algunos casos de la lengua *Minika*, en ella el pulso rítmico está ligado a su brevedad prosódica que se mide “mínimamente por dos moras en sílabas con vocal larga o diptongo largo, o repartidas en dos sílabas” (Petersen, 2010, 146). Es por esto que la mora como “unidad de peso en una sílaba”(Hayes, 50-54) será la unidad básica de medida para la oralidad sonora, esta unidad de duración menor, en otros estudios se muestra como ‘la duración temporal de la sílaba que contiene una vocal corta’. Todas las opiniones al respecto apelan a su carácter longitudinal, y a su importancia como unidad para la determinación silábica, así que lo primero será observar la longitud vocálica en los cantos con respecto al funcionamiento de las moras ( $\mu$ ) y para demostrar cómo es la distribución tonal en algunas líneas de los cantos se usan las siguientes figuras<sup>66</sup>:

---

<sup>66</sup> Se someten a lectura algunos fragmentos de las grabaciones en el software Praat para el análisis fonético.



Figura 1: Espectrograma 1

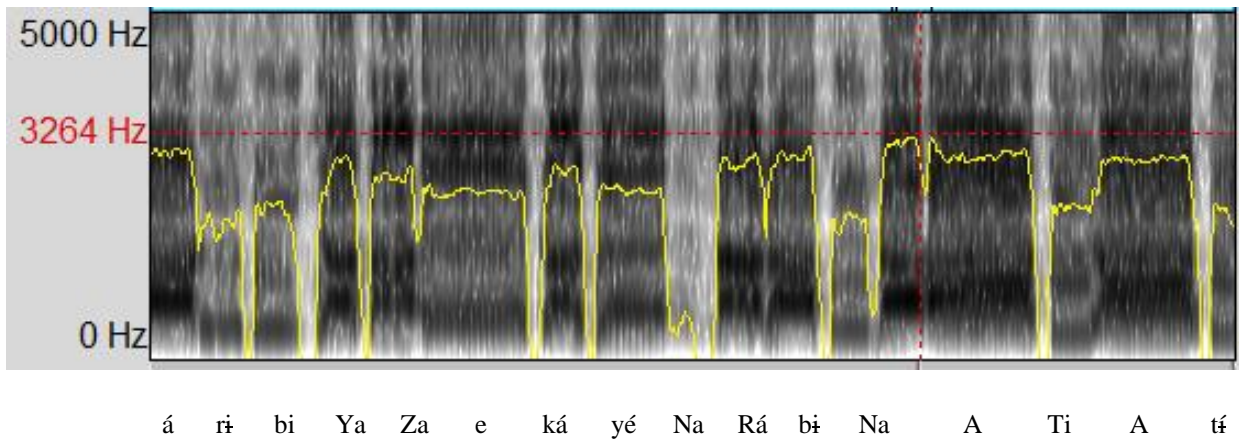


En este espectrograma sobre un verso del canto *minika ringo*, se muestra que el flujo respiratorio del cantante obtiene una intensidad más o menos homogénea, sin embargo, los formantes vocálicos muestran variaciones longitudinales entre las moras que lo componen, así se reconocen que los sonidos con mayor extensión están en la misma palabra *ringo*<sup>67</sup> (mujer) que a su vez está presente en los dos cantos. Su primer fonema /i/ en medio de la sílaba *rĩn*, está acompañado de la única coda marcada con la consonante nasal /n/ en posición posnuclear de sílaba central. Además, en la caracterización de este fonema se ubica con grado de abertura alta y localización central (Petersen, 2000, 220) por lo que su sonido tiende a ser protagónico. En las segundas sílabas de palabra [-nĩ-] y [-nuĩ-] que gramaticalmente están acentuadas; se puede estimar en este punto que el tono es sensible al peso silábico. El segundo fonema es /o/ del sufijo de marca de género [-go], sus duraciones tienen contrastes según el momento de producción pues el alargamiento del último fonema puede deberse a su posición final.

Para mostrar otra variedad longitudinal se toma una serie fonética del segundo canto; ya que muestran similitudes léxicas, se selecciona un segmento con características diversas:

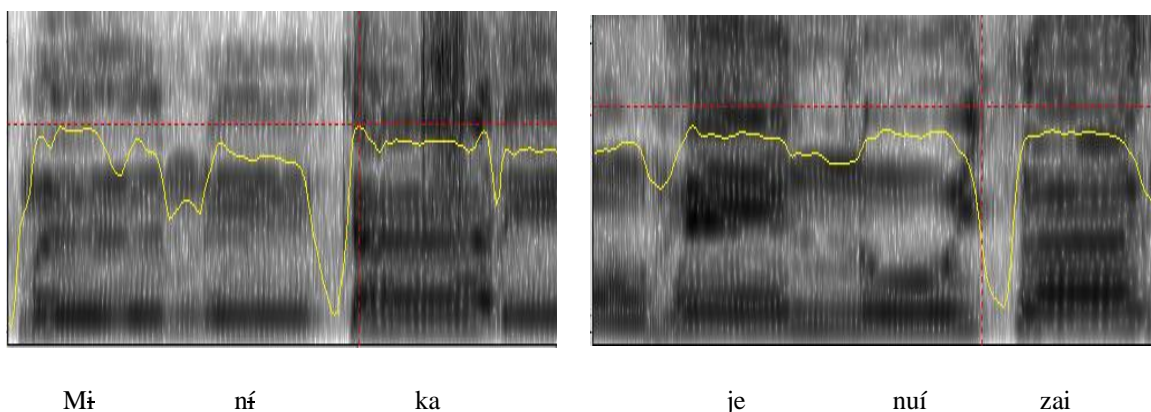
<sup>67</sup> La primera vocal con una duración 7.63 y 10,74, la segunda 8.69 y 12.35 segundos, ambos con un tono aproximado a los 3500 Hz como lo muestra la imagen,

Figura 2: Espectrograma 2



En esta muestra de espectrograma las vocales /e/ y /a/ tienen una mayor longitud como dependientes moraicos separados por estar en posición inicial de palabra, este alargamiento vocálico sugiere que puede ser una estrategia estética; dado que resulta ser un acento móvil que da más fuerza al inicio de cada palabra, ya que la intensidad en este caso demuestra bajos marcados en sílabas de posición posnucleares y los picos más altos coinciden con la influencia en posición acentual prenuclear. A este respecto se considera pertinente sumar las características del *pie métrico*, entendido como la categoría que está entre la palabra prosódica y la sílaba, constituido por una mora tónica (el núcleo del pie) y una mora atona (dependiente del pie), pues las dos muestras de longitud reflejan que el acento prosódico en formaciones bimoraicas recae en la primera sílaba de izquierda a derecha en cada palabra (*rín-go, e-ka*). Cabe aclararse que en palabras con tres sílabas como *mí ń ka* y *je nuí zai* el alargamiento y la mayor intensidad se encuentra al final de la palabra con una duración de 9.11 y 10.13 segundos en una intensidad tonal de 3200 Hz aproximados:

Figura 3: Espectrograma 3



En este caso el alargamiento no coincide con el acento de las palabras, al examinar este comportamiento las sílabas finales poseen un acento secundario prominente con su atracción del tono alto anterior por lo que tienen resistencia al ensordecimiento, pues el comportamiento de los alomorfos [-nĩ] y [-nuĩ] cambian la cualidad de la última vocal, dándole una mayor elevación tonal, por lo que en “las terceras sílabas recae un acento más ligero, pero también con tono alto” (Burtch,1983, 14). Dadas estas evidencias se puede decir que el acento generalmente se mueve entre la primera y la segunda sílaba debido a un sistema de tonos altos y bajos que se intercalan de acuerdo con el número de sílabas en la palabra. Otro comportamiento surge cuando “a las palabras se les agrega un sufijo, pues el acento queda fijo” (Gashé, 2009<sup>a</sup>), por ejemplo, en *mo na yé* el sufijo está acentuado, además contiene alargamiento al final de la palabra y por ello un grado alto de intensidad tonal que lo ubica como nodo dominante.

Estas cualidades le dan cabida a la *ley yámbico trocaica* de Hayes (1995,80), por un lado, los elementos yámbicos son aquellos que contrastan en duración y tienen alargamiento normalmente en la vocal con prominencia final. Por otro lado, en el sistema trocaico las sílabas del pie métrico contrastan en intensidad, su duración es similar y se produce alargamiento fonético del pie métrico principal. Si se hace una lectura de los acentos

propios de la lengua hay una prominencia de pie trocaico, pues además las penúltimas sílabas al ser pesadas por tener vocal larga o acentuada atraen la fuerza hacia sí. Algunas reglas de acentuación registradas por Gashé para la lengua *Minika* señalan lo siguiente:

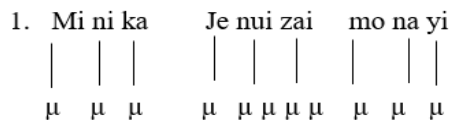
Las palabras bisílabas tienen dos perfiles tonales: tono alto – tono alto, con desplazamiento a segunda sílaba cuando se agrega sufijo, el otro es tono alto- tono bajo, con fijación del acento en la primera sílaba las cuales condicionan la movilidad del acento. En raíces monosilábicas que reciben un sufijo de más de una sílaba el acento cambia a la segunda con excepciones de los sufijos de modalidad y aspecto verbal. En palabras con vocales largas en posición inicial de sílaba el acento se mantiene ahí. (2009<sup>a</sup>)

Teniendo en cuenta estas consideraciones, el ritmo en la lengua *Minika*, como principio métrico, se fundamenta en la mora como unidad tonal que responde tipológicamente a la culminatividad; por lo que en cada palabra hay una sílaba que carga el acento principal. La jerarquía acentual en su distribución rítmica no es homogénea tiende a mostrar variaciones, sobre todo cuando se trata del lenguaje poético de los cantos ya que las secuencias tonales del habla normal se cambian para armonizar con el sistema de los metros rítmicos, pero existen casos en los que se le asimila y su forma es totalmente libre. No obstante, el caso de las dos expresiones es que responden a los tonos del género musical al cual pertenecen, el rezo de *erai*, que se caracteriza por un equilibrio en las disposiciones tonales y mantiene un mismo ritmo durante toda la canción.

En el proceso de la configuración silábica de los cantos, la exposición de la estructura básica de fonemas presentan los siguientes patrones silábicos: CV, CVC, VV, CVV, VCV así mismo existen diptongos: *ei*, *ai*, *ui*, *ue*, *ui* que estimulan el alargamiento vocal por lo que son imprescindibles las observaciones de Petersen sobre las bases léxicas monomoraicas o bimoraicas (2010,153); pues en algunos casos los monosílabos son vocálicos por lo que su alargamiento resulta natural; adicionalmente en esta lengua no existen limitaciones vocálicas y nunca se termina en consonante. Al hablar de cantidad de

moras por verso se tiene una mayor precisión del primer canto ya que este se organiza con una estructura que es más constante respecto al segundo, por lo que se mostrará con las siguientes figuras las características métricas de los dos cantos:

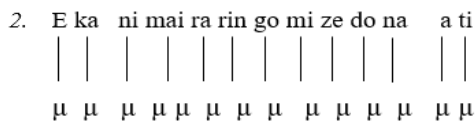
Figura 4: Distribución moraica, silábica y patrón métrico de los cantos



a. [M̄i.(ní-ka)][(r̄i:n-go:)], [Je-(nuí-zai)] r̄i:n-go: (10)

b. U:a mei u:a mei kai [mo (na:yí:)] (8)

Tipo de Silabas	Patrón métrico	Moras x silabas
CV CVC CVV	UUU_UU___U	8μ 4μ 4 μ
VV CVV CV	_____UU_	6μ 6 μ 4 μ



a. [N̄i (má:i ra)] [r̄i:n go] [(N̄i (má:i ra)] r̄i:n go [(N̄i (má:i ra)]r̄i:n go j̄i i j̄i i j̄i ja a ja a ja (21)

b. [N̄i (má:i ra)] [r̄i:n go] a:r̄i [bi (ya za)] (9)

c. [E:ká] [yé: na] [mi: ze][do: na] A:t̄i A:t̄i j̄i i j̄i i j̄i ja a ja a ja(15)

d.[N̄i (má:i ra)] r̄in go ie o eka [ñe nia] [ñi eki na] o:mo i:te i:te j̄i j̄i (20)

Tipo de Silabas	Patrón métrico por silabas	Moras x silabas
CV CVV CVC	U_U_UU_U_U,U_U_U__U__U	11μ 17μ 6μ
CV CVV CVC VCV	U_U_U_UUU	6μ 3μ 2μ 3μ
VCV CV CVV	_UUUUU,_____U	9 μ 11μ 8μ
CV CVV V VCV	U_U_U_U_U_,__U_____U	6μ 9μ 4μ 15 μ

Con 1 y 2 se ilustra la manera en que se distribuyen las moras que hacen parte de las palabras señaladas. El resto de palabras no ilustradas cuentan al menos con dos moras en sílabas monomoraicas (rin-go, ye-na,) y las otras son monosílabos o raíces léxicas

bimoraicas (Ua, mei, kai, Ie, Eka, ite, ini, eki, omo, ari). En la parte inferior de cada distribución están las líneas de versos, al final de cada una aparece su número de sílabas, estas líneas responden al patrón general de los cantos que en ellos permanece una recurrencia a la aliteración. Las palabras de más de una sílaba se encuentran entre [ ], y para completar información previa entre ( ) están los pies métricos, las vocales largas o tónicas están acompañadas del símbolo (:), convención que es tomado del alfabeto fonético internacional. Los cuadros al lado derecho y parte inferior, en la primera columna, expresan los patrones silábicos presentes en las líneas expuestas, en la segunda se muestra el patrón métrico silábico que diferencia entre sílabas cortas o ligeras (U) de una sola mora y sílabas largas o pesadas ( \_ ) de más de una mora según las líneas propuestas. La coma en medio de los símbolos representa la división del verso por sus respectivas pausas<sup>68</sup>. Si se revisa el esquema del primer canto la distribución rítmica es homogénea por lo que su pausa está en la mitad del verso con sílabas en número par, en cambio el segundo canto posee una composición más compleja ya que cada línea posee entre 2 a 3 pausas y sus sílabas suelen distribuirse en número impar. La tercera columna equivale al número existente de moras por línea según los patrones silábicos de la primera columna, además se tienen en cuenta la teoría moraica que dice que “las vocales cortas cuentan con una mora y las largas con dos” (Hayes, 50-54). Al contemplar la información se encuentra que las líneas del primer canto cumplen con 16 moras, mientras que del segundo se puede argüir que por cada 5 sílabas hay 8 moras. En el mismo sentido dada la cantidad silábica de los cantos y teniendo en cuenta los hemistiquios es viable presentar una tendencia a los hexasílabos, octosílabos, enesílabos y decasílabos en líneas de gran extensión, las que son posible dividir según su aspecto moraico. La concurrencia de repetición de las primeras frases simultáneamente

---

<sup>68</sup> En otros terminos la ( , ) se le llama hemistiquio.

escuchadas en las segundas o siguientes durante el texto es parte del efecto poético que se construye, pero con su variación tonal en el *noginua* (ritmo), pues en la distribución de vocales cortas y largas en las mismas sílabas muestra que la elevación tonal suele ser más frecuente en la segunda repetición ya que su grado de intensidad y alargamiento se da con más naturalidad. Estas asociaciones sobre el acento dejan percibirlo como un rasgo fonológico más, para pasar a ser analizado como la realización o manifestación de la estructura métrica de las palabras, estructura que surge de la particular asociación entre nodos fuertes (núcleos de los pies) y nodos débiles (dependientes de los pies) en cada palabra y que además conciben sus características sonoras particulares.

Al considerar la tendencia rítmica (o más bien métrica) de las manifestaciones orales es preciso poner a dialogar los dos sistemas en los que interactúan constante y mutuamente: el poético y el musical. El primero analizado desde la Teoría del Acento Métrico de Hayes (62-74) que contribuye a ofrecer información sobre el sistema acentual y las alternancias fonológicas rítmicas presentes en los cantos que se ha presentado previamente. Sobre el segundo que posiciona los acentos y organiza las canciones en un ritmo, aún no se ha abordado mucho. Es por esto que con el intento por describir sus propiedades y obtener información sobre sus elementos musicales se hace un estudio desde la armonía de estas expresiones a partir de la construcción de dos transcripciones musicales<sup>69</sup>, en las cuales es posible evidenciar la estructura y el carácter melódico de las dos expresiones, además de ver cómo se relaciona este orden musical, con la presentación textual de los cantos:

---

<sup>69</sup> Se realizan las transcripciones musicales de los cantos en compañía del músico Daniel Fernando Zuluaga, las canciones son transcritas en la tonalidad que se escucha de las grabaciones, sin embargo, es preciso aclarar que estos cantos no obedecen a una tonalidad específica ya que son contruidos en sus propias escalas y motivos melódicos.

Figura 5: Transcripción musical de *Mĩnika Rĩngo*

The image shows a musical score for the song 'Mĩnika Rĩngo'. It is written in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 6/8 time signature. The tempo is marked as 110. The score consists of four lines of music, each with lyrics underneath. The lyrics are in Spanish and appear to be a mix of Spanish and indigenous words. The first line starts with 'Ji Mi - ni - ka rin - go Fa - re - ka rin - go'. The second line starts with 'Mi - ni - ka ri - in - go fa - re - ka ri - in - go - o'. The third line starts with 'u - a mei u - a mei kai mo - nai - yi u - a mei kai mo - na - yi - i'. The fourth line starts with 'u - a mei u - a mei kai mo - nai yi'. The score includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests, and changes in time signature from 6/8 to 9/8 and back to 6/8.

Este canto posee una duración de 6:04 minutos; para su transcripción musical se toma un fragmento que posee el carácter melódico de toda la expresión oral. La unidad básica de la métrica musical es la sílaba, y como lo ilustra la partitura la mayoría de sílabas se corresponden a una nota, así que el acento métrico y acento gramatical son más o menos similares, pero no son equivalentes ya que se reconocen en estas expresiones algunas variaciones de tonalidades y motivos melódicos. En el canto *Mĩnika Rĩngo*, el pulso que se distingue es a una velocidad de ciento diez por minuto. Se presenta esta transcripción en clave de Fa por reconocer la gravedad de la voz masculina del cantante. Tiene armadura en bemol ya que se reconocieron algunos registros específicos para ciertas palabras que se alteran con la realización de los otros sonidos. Este primer canto cuenta con la presencia de cinco notas que se organizan a modo de escala pentatónica en la que el ritmo ternario tiende a marcarse con un mayor protagonismo; lo que podría deberse a que en este canto los fitónimos son de carácter trisilábico, además de la palabra con la que se inaugura el canto (mĩ-nĩ-ka), por lo que el resto de la entonación intenta seguir la disposición rítmica del



inicio. Esto hace que cada compás posea la misma armonía. La repetición y paralelismo propenden a sonidos agudos por lo que la sonoridad establece una relación de correspondencia con estas expresiones de temática y carácter femenino; pues poseen y tienden a una mayor musicalidad por este uso vocálico, aproximándose a una mayor agudización a pesar de que las voces sean masculinas. La segunda transcripción:

Figura 6: Transcripción musical de *nimaira ringo*

$\text{♩} = 125$

Ji Ni-mai-ra rin-go ni-mai-ra rin-go Ni-mai-ra rin-go ji i ji i ji jaa ja a ja

6 ni-mai-ra rin-go Ni-mai-ra rin-go ji Ni-mai-ra rin-go ji i ji i ji jaa ja a ja

11 Ni-mai-ra rin-go a-ri bi-ya za E-ka ye-na ma-za-ka do-na A-ti A-ti

16 ji i ji i ji Ni-mai-ra rin-go Ni-mai-ra rin-go ji ni-mai-ra rin-go ji i ji i ji

21 jaa ja a ja Ni-mai-ra rin-go a-ri bi-ya za E-ka ye-na mi-ze-do-na A-ti A-ti

27 ji i ji i ji jaa ja a ja ji le o e-ka ñe-ni-a Ji-rui fu-en-a o-mo i-te i-te

33 ji i ji i ji Ni-mai-ra rin-go Ni-mai-ra rin-go ji ni-mai-ra rin-go ji i ji i ji

38 jaa ja a ja Ni-mai-ra rin-go ji le o e-ka ñe-ni-a i-ni-

42 e-ki-na o-mo i-te i-te ji i ji i ji Ni-mai-ra rin-go Ni-mai-ra rin-go ji ni-mai-ra rin-go

Este canto *Nimaira Ringo* tiene una duración de 4:29 minutos, en él se reconoce una acentuación más diversa y posee una velocidad mayor aproximada a los ciento veinticinco pulsos por minuto. En contraste con el primero no tiene armadura en bemol, sino que su tono es sostenido como registro musical durante toda la expresión. Este canto posee solamente cuatro notas definidas que se mantienen en toda la canción, pero también responde a un ritmo ternario combinado con binario, sus pausas marcadas son de menor duración y así mismo el fraseologismo es más variante, ya que los cambios léxicos en el contenido poseen combinaciones que intercalan más elementos sonoros que no resultan constantes como el primer canto, pero se siguen intentado acoplar a la melodía tonal. Un rasgo lírico para esta elocución es que alargamiento vocálico en *jĩ* al final de verso se mezcla con una duplicación vocálica que transmite una mayor elevación tonal con valor musical diferente en cada repetición, lo que permite argumentar que todas las músicas poseen alguna estructura rítmica basada en la distinción entre longitudes de sonidos o acentos dinámicos. A este respecto se puede decir que al ser tan importante cada una de las palabras de los cantos no existe debilitamiento ni reducción de timbre vocálico, lo que se relaciona con el principio métrico melódico y la acentuación propia de la lengua, como se vió en las transcripciones musicales. Al observar los matices sonoros y las particularidades musicales, se encuentra que la adaptación del texto responde a los motivos melódicos, y es por esto que la estructura que se presenta en la transcripción léxica en las páginas siguientes, responde a la manera en que se escucha y se entiende la expresión oral ya que en este tipo de culturas las canciones tradicionales y sus acentos tonales están determinados por la estructura rítmico musical y no por el acento gramatical léxico, el cual pasa a un segundo plano por debajo del lirismo que busca acompañar a la vida con su armonía.

## **6. RUANIAIDO KOMEKI FAKADE. PENSAR CON LOS CANTOS**

Las estructuras del canto aluden a las estructuras del pensamiento Múruí Muina, en el intento por reconocer este pensamiento, se presenta la exposición de un modo visual de las dos discursividades a partir de su presentación en dos columnas. La primera muestra la transcripción del canto en su lengua original a partir de la línea o verso que es definida por los elementos fonéticos fonológicos que fueron reconocidos con el análisis anterior (alargamiento vocal, ritmo e intensidad en los pulsos del aliento y pausas), que permitieron determinar la cantidad de palabras que pertenecen a cada verso, el cual resulta coherente con su carácter semántico reflejado en la traducción interpretada al español, que está en la segunda columna. Se retoman los postulados etnopoéticos para que el lector pueda realizar su propia interpretación, por lo que, en esta primera columna, debajo de la línea en lengua nativa estarán en el siguiente orden: transcripción fonética, fragmentación morfosintáctica, traducción literal y la función sintáctica de cada palabra. Al final de cada transcripción se ofrece un cotejo de notas léxicas sobre los términos que aparecen en cada uno de los cantos, con la intención de dar una dimensión completa a cada concepto, se rastrea la misma palabra en diferentes gramáticas, diccionarios y demás herramientas bibliográficas con el propósito de indicar: su definición, menciones o términos aproximados para construir una síntesis con cada uno. Después como ejercicio desde la experiencia etnográfica se realiza la descripción de la estructura de los cantos y la interpretación de sus significados.

### **6.1. *Minika Ringo* ¿Qué mujer es?**

Este canto es una evocación a los tipos energías que pueden estar presentes en las mujeres y que se reflejan de acuerdo al tipo de plantas que deciden sembrar en su chagra. Puesto que su germinación será la palabra que amanece y el carácter que tendrá esta mujer al darles la

vida. Esta expresión oral cuenta con varias versiones que modifican el inventario de plantas. La versión que se expone en estas páginas, posee más plantas medicinales que frutales, pero su estructura con respecto a la distribución de las líneas cumple con el mismo orden. La grabación con la que se analiza esta discursividad es realizada en el primer semestre del 2019 durante una entrevista solicitada a Jitomañue. La siguiente transcripción enumerará 12 secciones que corresponden al término diferencial que distingue a cada una. En cada sección hay concordancia con dos partes de la estructura emica<sup>70</sup> de la tradición: nombramiento y coro (ya que en este género no hay adivinanza), tiene un total de 18 palabras que se repiten constantemente como parte de la disposición poética que se verá a continuación:

**1.Ji Minika ringo fareka ringo**

ji minika rin-go fa re ka rin-go  
 ji ¿qué? Mujer yuca.almidón Mujer  
 Interj Pron n n n

¿Qué Mujer es? Mujer de Yuca Dulce

**Minika ringo fareka ringo**

minika rin-go fareka rin-go  
 ¿qué? Mujer yuca.almidón Mujer  
 Pron n n n

¿Qué Mujer es? Mujer de Yuca Dulce

**Ua mei ua mei kai monaiyi**

Ua mei Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces en.verdad entonces 1PI amanecer PASF  
 adv conj adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei kai monaiyi**

Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces 1PI amanecer PASF  
 adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei ua mei kai monaiyi**

Ua mei Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces en.verdad entonces 1PI amanecer PASF  
 adv conj adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei kai monaiyi**

Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces 1PI amanecer PASF  
 adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**2. Minika ringo mazaka ringo**

minika rin-go mazaka  
 ¿qué? mujer maní  
 Pron n n

¿ Qué Mujer es? Mujer de Maní

**Minika ringo mazaka ringo**

minika rin-go mazaka  
 ¿qué? mujer maní  
 Pron n n

¿ Qué Mujer es? Mujer de Maní

<sup>70</sup> Ver en capítulo 2.1, estructura interna del canto.

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**3. Minika ringo karakue ringo**  
 minika rin-go karakue rin-go  
 ¿qué? mujer albahaca mujer  
 Pron n n n

¿ Qué Mujer es? Mujer de Albahaca

**Minika ringo karakue ringo**  
 minika rin-go karakue rin-go  
 ¿qué? mujer albahaca mujer  
 Pron n n n

¿ Qué Mujer es? Mujer de Albahaca

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**4. Minika ringo Jenuizai ringo**  
 minika rin-go Jenuizai rin-go  
 ¿qué? mujer hierbabuena mujer  
 Pron n n n

¿ Qué Mujer es? Mujer de Hierba buena

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**5. Minika ringo dirima ringo**

¿Qué Mujer es? Mujer de Hierba

mĩnika rin-go dĩarima rin-go  
¿qué? mujer hierbabuena mujer  
Pron n

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
Ua mei Ua mei kai monai -yĩ  
en.verdad entonces en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
adv conj adv conj pron v voz

**Ua mei kai monaiyi**  
Ua mei kai monai -yĩ  
en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
adv conj pron v voz

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
Ua mei Ua mei kai monai -yĩ  
en.verdad entonces en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
adv conj adv conj pron v voz

**Ua mei kai monaiyi**  
Ua mei kai monai -yĩ  
en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
adv conj pron v voz

**6. Minika ringo jirizai ringo**

mĩnika rin-go wito rin-go  
¿qué? mujer pintura corporal mujer  
Pron n n n

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
Ua mei Ua mei kai monai -yĩ  
en.verdad entonces en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
adv conj adv conj pron v voz

**Ua mei kai monaiyi**  
Ua mei kai monai -yĩ  
en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
adv conj pron v voz

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
Ua mei Ua mei kai monai -yĩ  
en.verdad entonces en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
adv conj adv conj pron v voz

**Ua mei kai monaiyi**  
Ua mei kai monai -yĩ  
en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
adv conj pron v voz

**7. Minika ringo jifizai ringo**

mĩnika rin-go jifizai rin-go  
¿qué? mujer ajĩ mujer  
Pron n n n

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
Ua mei Ua mei kai monai -yĩ  
en.verdad entonces en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
adv conj adv conj pron v voz

**Ua mei kai monaiyi**  
Ua mei kai monai -yĩ  
en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
adv conj pron v voz

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
Ua mei Ua mei kai monai -yĩ  
en.verdad entonces en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
adv conj adv conj pron v voz

**Ua mei kai monaiyi**  
Ua mei kai monai -yĩ  
en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
adv conj pron v voz

**8. Minika ringo yorebai ringo**

mĩnika rin-go yorebai rin-go  
¿qué? mujer pringamosa mujer

Buena

En verdad nosotras amaneceremos

En verdad nosotras amaneceremos

En verdad nosotras amaneceremos

En verdad nosotras amaneceremos

¿Qué Mujer es? Mujer de Pintura corporal

En verdad nosotras amaneceremos

En verdad nosotras amaneceremos

En verdad nosotras amaneceremos

En verdad nosotras amaneceremos

¿Qué Mujer es? Mujer de Aji

En verdad nosotras amaneceremos

En verdad nosotras amaneceremos

En verdad nosotras amaneceremos

En verdad nosotras amaneceremos

¿Qué Mujer es? Mujer de pringamosa

Pron n n n  
**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces en.verdad entonces 1PI amanecer PASF  
 adv conj adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces 1PI amanecer PASF  
 adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces en.verdad entonces 1PI amanecer PASF  
 adv conj adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces 1PI amanecer PASF  
 adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**9. Minika ringo jakirai ringo**

minika rin-go jakirai rin-go  
 ¿qué? mujer hortiga mujer  
 Pron n n n

¿Qué Mujer es? Mujer de hortiga

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces en.verdad entonces 1PI amanecer PASF  
 adv conj adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces 1PI amanecer PASF  
 adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces en.verdad entonces 1PI amanecer PASF  
 adv conj adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces 1PI amanecer PASF  
 adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**10. Minika ringo jizaida ringo**

minika rin-go jizaida rin-go  
 ¿qué? mujer pintura mujer  
 Pron n n n

¿Qué Mujer es? Mujer de pintura

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces en.verdad entonces 1PI amanecer PASF  
 adv conj adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces 1PI amanecer PASF  
 adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces en.verdad entonces 1PI amanecer PASF  
 adv conj adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei kai monai -yi  
 en.verdad entonces 1PI amanecer PASF  
 adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**11. Minika ringo igidango ringo**

minika rin-go igidango rin-go  
 ¿qué? mujer Madre yuca mujer  
 Pron n n n

¿Qué Mujer es? Mujer Madre de la Yuca

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei Ua mei kai monai -yĩ  
 en.verdad entonces en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei kai monai -yĩ  
 en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei Ua mei kai monai -yĩ  
 en.verdad entonces en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei kai monai -yĩ  
 en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**12. Minika ringo aiyango ringo**

minika rin-go aiyango rin-go  
 ¿qué? mujer Madre yuca mujer  
 Pron n n n

¿Qué Mujer es? Mujer cuidadora de la chagra

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei Ua mei kai monai -yĩ  
 en.verdad entonces en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei kai monai -yĩ  
 en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei Ua mei kai monai -yĩ  
 en.verdad entonces en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj adv conj pron v voz

En verdad nosotras amaneceremos

**Ua mei kai monaiyi**  
 Ua mei kai monai -yĩ  
 en.verdad entonces 1Pl amanecer PASF  
 adv conj pron v voz yĩ

En verdad nosotras amaneceremos

**Notas Léxicas y cotejo de acepciones:**

En su orden de aparición se presentan las palabras que hacen parte del canto: una interjección, doce sustantivos, un adverbio, una conjunción y un verbo. Al inicio cada término que está marcado en negrita se ofrece la definición tomada por esta investigación para la interpretación del canto, debajo señaladas con (\*) aparecen las diversas acepciones encontradas en las fuentes bibliográficas. Al final una explicación general realizada desde este estudio. Algunas partículas de significación menores a las palabras, como ciertos morfemas estratégicos también poseen un inventario de definiciones, ya que otorgan un valor adicional al momento de la traducción.

**Ji** = Impulso de la voz poética del Roraima, marca estética del lenguaje musical y poético.

**Minika (Mi-ní-ka) pron. int:** ¿Qué? ¿Cual?

\***Minika** -(var. minika), Interr, ¿qué cosa?; minikari ¿por qué? (Preuss:868)

\***Minica:** Grupo huitoto que habla el dialecto del mismo nombre. 2. minika (*dialecto meneca*) (pronombre interrogativo) que, que cosa (es). (Burtch:183)



\***Miníka pron:** ¿Qué? ¿Que cosa? (Minor: 83)

\***Miníka:** ¿Qué es? “Mí, deviene de Muima hermano, Ní ¿Cuál? del etnónimo nikai (sueño), Ka del pronombre en primera persona del plural kai (nosotros) por lo que la interpretación ‘Nosotros venimos de un sueño’ también hace referencia a la autodeterminación de Minika” (Jitomañue: 2019)

\***Mí:** Hermano/a **ni:** ¿Cuál? **ka:** Vida. (Ever Kuiru)

La pregunta más importante para los Múruí Muina, es una pregunta que no exige simplemente una respuesta figurativa u objetiva, es una pregunta que debe ser tomada en profundidad, pues su respuesta debe hablar del origen, el presente y hacia dónde se va en el futuro.

**Ringo (Rin-go) s:** Mujer.

\* **Ringo (Ri-ngo):** La mujer. (Minor:103)

\* **Riño** (riñoniei). Nc, mujer. (Preuss:890)

\* **Riño:** mujer, hembra. (Burtch: 219)

\***Ofiraiño:** Cosechadora; **eiño moniño:** Madre de la Abundancia; **offitaraingo** Amontonadora **iráiraingo** Recogedora; **offiyaiño** Madre de las Cosechas; **riyaingo** Madre de las Siembras **jenóraingo** Buscadora; **komúitaraingo;** Procreadora; **riraingo** Sembradora **aidórraingo** Desenterradora de Tubérculos **bonórraingo** Encendedor del Fuego **uzírraingo** La que calienta **júfairaingo** Gran Arrancadora de Yuca **atiraingo** Traedora de Cosas **jieño** Trabajadora. Está relacionado con todos los nombres de la madre ya que funciona como sufijo de atributo de mujer. (Echeverri, 2012: 226)

La mujer es una manifestación de la creación en la tierra, su nombre siempre se relaciona con grandes poderes y con el origen de las cosas.

**Fareka (fa-ré-ka) s (n):** Yuca Dulce (*Manihot esculenta*)

\***Farekaño, s:** Madre Dulce (Preuss: 821)

\* **fareca** (s): Yuca dulce (la planta). **farecabi** (s): Tallo de yuca dulce (Vea jusibi.). **farecaji** (s): El tubérculo o raíz de yuca dulce, de la que se hace la chicha juiñoi (Vea jusie, maicare). (Vea juílljji.) **farecare** (s): yucal de la especie dulce. (Burtch:84)

\***Farecatofe (fa-ré-ca-to-fe) s:** El tallo de una especie de yuca dulce para hacer chicha dulce (juiñoi). **Farecabeda:** Una canasta llena de yuca (farecagaí) **farecaji:** Un tuberculo de yuca dulce. **Farecalloci:** La basura de la yuca. (Minor: 32)

\* **Fareka:** genérico. **farékatofe:** tallo **farékaji:** tubérculo **farékare:** plantación. (Echeverri, 2012: 276). No hay que confundir este nombre con el de la variedad de yuca comestible, que en muchas partes de América es nombrada ‘yuca dulce’, la yuca dulce *fareka* es una variedad de yuca brava con la que se prepara yuca ceremonial de gran valor ritual, esta bebida representa el seno de la madre (Echeverri, 2016: 57)

\***Fareka:** Yuca Dulce. deviene de **Fa** de **Fare:** lo que engorda. **Ka** de **-Kade** (suf.s) que está vivo. (Jitomañue:2019)

Variedad de yuca que como planta adquiere un gran valor cosmogónico por ser una planta de origen en el territorio hace parte del gran principio como manifestación del poder femenino de la madre por representar la base del alimento tradicional desde sus diferentes preparaciones (casabe, fariña, cahuana).

**Mazaka (Ma-zá-ka) s (n):** Maní o cacahuete (*Arachis hypogaea*).

\***Mazaka** (s): maní (termino genérico). **mazakado:** maní (fruto). **mazakare:** El sembrado de maní; **mazacare/mazakarei:** planta de maní. (Preuss: 865)

\***Masaca:** maní. **masacado** (s) mani (el fruto). *Jino cue masacado joidesa*. Mi maní está afuera. **masacagai:** una canasta llena de maní. (Vea *c̄riqai, masaca*) (Burtch:174)

\***Mazaka:** El maní. **mazaka faibeji** (*Ma-zá-ka fai-bé-ji*): El mani Blanco. **mazacaji:** un mani. **mazakare:** El Plantío de maní; **mazacare/mazakarei:** La planta entera de maní. **mazakado:** fruto del maní. (Minor:79)

\***Mazaka:** genérico. **mazákari:** planta. **mazákaji:** semilla. **mazákare:** plantación. (Echeverri, 2012: 277)

\***Mazáka:** Es importante para el pago en las ceremonias su significado se construye así: **Ma** de **Manue:** lo que tiene poder de embriague. **za** de **zaite:** bailar. **Ka** de **kade:** lo que está vivo. (Jitomañue: 2019)

*Mazaka* también es una planta originaría de gran relevancia, ya que esta variedad es uno de los principales alimentos de la chagra que posee una atención especial pues el terreno para su cultivo se debe preparar y no es una práctica de todos los grupos, lo que otorga cierto estatus a los que lo hacen.

**Káarakue** (*ká-ra-kue*) s: Es el nombre popular de la albahaca, en diccionarios aparece **Jaibiki** (*jai-bi-ki*): albahaca (*Ocimum campechianum*, (*Labiatae*))

\***Karai:** Planta mítica utilizado para obtener el poder de transformación. (Preuss, 857)

\***Jaibiki:** Albahaca, planta. (Echeverri: 279)

\***Jábiqie/cáracue:** Albaca, planta especial para la fiebre. (Mendoza et all :61,108)

\***Karakue:** Nombre ancestral, algo que da o está vivo en mí. **Ka** de **kade:** lo que está vivo. **Ra:** Objeto precioso. **Kue:** Pronombre Yo. (Jitomañue: 2019)

Es uno de los nombres de la madre, ya que es una planta medicinal de espíritu femenino dulce y fría, bastante usada para hacer curaciones.

**Jenuizai, Jenuicuai** (*je-nuí-zai*) s: (Especie indeterminada) una hierba que es buena, planta medicinal para cuidar al bebe.

\***Jenuíci** (*je-nuí-ci*) s: Una hierba odorífera se usa para bañar al niño. (Minor: 56)

\***Jenuíco:** Planta medicinal de uso especial para proteger al niño. (Mendoza et all:108)

\***Je(jenode):** Buscar **Nuio** (especie del agua) es una hierba buena para curar la enfermedad de jenuizai. (Jitomañue: 2019)

La maternidad se evidencia con este nombramiento ya que *jenuizai* es una planta curativa propia de los niños, demostrando con ella su importancia como planta sanadora.

**Dirima** (*Di-rí-ma*) s: Hierba fría morada de la hormiga, la antetilla (*Compositae*)

\***Dirimao:** hierba semirastrera de la familia Compositae; es una planta cultivada en huertas caseras para uso medicinal, es una de seis plantas que están íntimamente relacionadas con la cosmología uitoto. Son plantas que tienen espíritu femenino, son “nombres de la mamá” – plantas “dulces y frías”. *Dirimao* (tallos) *dirímabe* (hoja) (Echeverri, 2012: 198, 208,279)

\***D´rimao:** Para protección y manejo de la chagra, se usa para la fiebre, el fastidio en los niños y como planta aromática. (Mendoza et all:62,108)

\***Dirima:** especie de hierba buena, la terminación **ima** está relacionada con el poder de Buinaima (Jitomañue:2019)



- \***Jizáirai:** El árbol de guamo. **Jizado:** La semilla de guamo. **Jizaiño:** La fruta del Guamo. (Minor:62)
- \***Jizaida:** Guamo **jizaiñue:** genérico. **Jizairai:** árbol. **Jizaiño:** fruto. **Jizado:** semilla. (Echeverri: 278)
- \***Jitaida:** Pintura. *jitague*, preparado. (Mendoza et all:108)
- \***Jizaida:** Un preparado de pintura corporal. (Jitomañue: 2019)

Pitura corporal en hojita, también el *guamo* es uno de los alimentos constantes en la chagra.

- Igidango:** Mujer Madre de la vida de la yuca.
- \***Igidiño:** mujer que expela savia. (Preuss: 828)
- \***Igi:** Mango de algo, rabillo de los frutos. (Burtch: 110)
- \***Igi:** Cualquier palo de construcción o mango de herramienta. (Minor: 44)
- \***-da:** Objeto largo, vara. (Preuss:808)
- \***Igidango:** Madre de la yuca. **Igi:** Se refiere a lo que no es comestible en la yuca ósea al bastón
- Da:** lo que tiene el poder de alimentar, sostener la yuca. **ingo:** atributo femenino (Jitomañue:2019)

Ente de la feminidad que al nutrir con su savia sustenta, sostiene y mantiene la fertilidad de la chagra.

- Aiyango:** Protectora de la Chagra, de la abundancia.
- \***Aillo adj:** Mucho (Burtch:23)
- \***Aillango s:** Una planta bulbosa usada como medicina para el cutis. (Minor:3)
- \***Ango, aingo,** mujer sabia. **Ngo** sufijo nombre femenino. (Vivas,2016 :292)
- \***Aiyango:** batata de ñame, Madre abundante y procreadora de la abundancia, madre de la chagra
- ingo:** mujer, **aiyo.** Abundante. **yaide** retorno a la abundancia. (Jitomañue:2019)

Mujer protectora de la Chagra, por lo que cuando existe su presencia hay abundancia, lo que la hace sabia.

- Ua (ú-a) adv:** en verdad
- \* **Ua Adv:** en verdad, intensamente, más, realmente. (Preuss: 896)
- \* **Ua:** verdaderamente. (Minor:110)
- \* **Ua adv:** ciertamente, verdaderamente, de veras. 2. muy, bien. 3. exclamación de afirmación. (Burtch: 241)
- \* **Ua:** es verdad.

De verdad, en verdad, así mismo. Como un propósito.

- Mei conj:** entonces.
- \* **Mei:** 1. Sentarse 2 adv. Pues. (Preuss: 866)
- \* **Méi conj:** pues. (Minor:
- \* **Meí, meíno adv:** después. **ie mei adv:** por supuesto. **Meíconi:** entonces (Burtch: 175)
- \***Mei conj.adv:** Desde luego, desde entonces. (Jitomañue: 2019)

- Kai (ka-i) pron:** nosotras/os
- \* **kai pro:** nosotros (tres o más); seguido de un nominal adquiere significado de posesivo: nuestro, nuestra. (Preuss: 856)

\***Cai pro.pl**: nosotros, nosotras, nuestro, nuestra, nuestros, nuestras (Burtch:45)

\* **Cai pro**: nosotros, nosotras (tres o más) (Minor: 14)

**Monai (mo-naí yí) verbo**: Amaneceremos

\***Moneiya (moneide) verbo intransitivo** amanecer, ser de día. **Moniya (monaide)vintr**: estar satisfecho, saciarse, tener comida en abundancia. (Preuss: 869)

\***Monáñe s**: La madrugada. **Monaide v**: Amanecer, apuntar el día, despertar. (Minor:81)

\***Mona (s)** : Cielo. **monaide**: Amanecer. **monaitade**: aumentar el tamaño de algo. *Illi cai finoia ailluena oni monaitadicaí, oni ailluena jaillena* (Cuando hacemos una chacra, aumentamos mucho su tamaño por todos lados para que sea más grande). **Monaite (v)** crecer. (Burtch:179-180)

**-Yi (voz pasiva de futuro)**

\* **-Ii (suf.v. desinencial)**: pasivo futuro. (Burtch:167)

\***-Yi (suf. v voz pasiva futuro)**; manoyike yo seré curado. **-Yi (suf. s.)**: Objeto que se apoya o sirve de apoyo; eeyi pie, onoyi-mano, rozii pina. (Preuss: 904)

\* **-Yi**: Pasivo futuro. (Echeverri, 2016: 59)

*Ua mei kai monai yí* Verdaderamente desde entonces nosotras amaneceremos. Este verso con las palabras que lo componen, refleja el poder del rezo como un canto exhortativo que se vera reflejado en la vida.

## 6.1.2 Estructura

El canto inicia con la onomatopeya *Jí* que se traduce como ‘si’ y además es la indicación del lenguaje poético especial que advierte el tono de rezo de *eraí* como característica de esta variante y de este género de cantos. Esta expresión oral se divide en varias situaciones que se enmarcan en dos partes, la primera que es la parte central o *mamekite* en la que se nombran todas las figuras importantes para el canto, la segunda es el coro. La primera situación es la ubicación de la pregunta por la mujer: *Miníka Ringo*, una pregunta por la existencia en esencia de lo femenino, que refleja la importancia de la interrogación continua como estrategia de generación del conocimiento, ya que al ser una pregunta filosófica admite múltiples respuestas. Este canto es un ejercicio de reflexión que se da a través de la palabra sobre la función y los poderes que poseen las mujeres, por lo que las demás preguntas anexan nueve plantas de poder que se mencionan antes de las dos advocaciones a la madre creadora que están al final del rezo. A cada una de esas menciones le sigue el coro

que se expresa en dos *noginua* diferentes que se repiten cuatro veces. Las situaciones se organizan de la siguiente manera:

Tabla 2: Estructura Minika Ringo

<b>Parte central Jira (Rezo) mamekite (nombramiento) Baima kaimano</b>	
<b>Listado de plantas:</b>	
<i>fareka,</i>	madre ancestral
<i>mazaka,</i>	<i>trabajadora</i> alimento que ofrece la madre a los humanos
<i>karakue,</i>	<i>curandera</i> manifestación de la madre como planta que endulza
<i>Jenuizai,</i>	manifestación de la madre en planta aromática que protege a los bebés
<i>D̄rima,</i>	manifestación de la madre en la planta de curación que nunca falta en la chagra
<i>Jirizai,</i>	manifestación de la madre a través de las pinturas ceremoniales
<i>Jifizai,</i>	fuerza que otorga la madre a través del picante Ají
<i>yorebai,</i>	limpieza que hace la madre
<i>jakirai,</i>	Sanación de la madre
<i>jizaida.</i>	preparación de la madre con la pintura de los frutos
<b>Listado de nombres:</b>	
<i>Igidango,</i>	mujer que sostiene la yuca
<i>Aiyango.</i>	Mujer de la abundancia
<b>Sabor del rua o canto. Coro</b>	
<i>Ua mei kai monai yi</i> Verdaderamente desde entonces nosotras amaneceremos	
Como conjunto de palabras se repiten cuatro veces en dos ritmos diferentes, como una especie de invocación a lo previamente nombrado.	

El orden de las plantas responde también a su ubicación en el cultivo de la chagra, la yuca es el escudo protector ante la intromisión de los animales y roedores por lo que se ubica en el área circundante; en la segunda franja que es interna: los otros frutales y alimentos, las plantas aromáticas y las medicinales. Las plantas de las pinturas corporales suelen estar dispersas en un territorio cercano a la ananeko, pues su uso suele ser más frecuente igual que el ají que está en permanente función para las mujeres y la comunidad.

### 6.1.3 Interpretación

Estas palabras hacen referencia a la verdadera mujer para la cultura Múruí Muina que es admirada por su trabajo y por mantener vivo el ecosistema natural de los cultivos, recuperando la vegetación del territorio al tener un sistema de rotación (sotobosques) que va rejuveneciendo la tierra y garantizando la permanencia de la vida humana. El inicio en

tono de *jïira* (conjuración) señala que no se trata de un poema o canto ordinario sino de un “texto performativo de carácter espiritual” (Echeverri, 2016, 47), el cual está marcado con el *Jï* que además es también una peculiaridad de los cantos de *eraï*, que cumplen con el propósito de invocar al gran suspiro de la madre por medio de la palabra de estos *rua*. Al iniciar con la pregunta por la presencia de lo femenino, se hace una apertura a la importancia que tienen los alimentos y las plantas medicinales nombradas, pues son traídos por la madre de la abundancia *Eiño Koremaño* revelándose además como una trasmutación fitomórfica en la que las mujeres son las plantas y a su vez reviven como *Monaya Tirizai*, para cuidarse a sí mismas, proveer los alimentos con su conocimiento y cuidar la comunidad. Esta relación es una parte fundamental del espíritu de este canto ya que la vida que da la tierra es una manifestación de la vida que pueden dar las mujeres como herederas del poder de *Eiño*. El orden en que aparecen representa el ciclo natural de la presencia de la vida en la tierra, posibilitada por lo femenino y las mujeres; lo primero que brota son los esquejes de la yuca cuando la tierra es húmeda ósea fértil y además esta planta resiste también las épocas de sequía, por lo que *fareka*, que da poder, aparece como semilla, principio, y columna vertebral que estimula la vida humana. *Mazaka* es un alimento que acompaña el cultivo de la yuca y es importante tanto para la fertilidad de los suelos como de la especie humana: “una planta de maní puede tener entre 5 y 6 cápsulas, por lo general las mujeres también tienen de 5 a 6 hijos” (Briñez, 2002, 57) así que el poder reproductivo de la mujer es evocado con ella. Las plantas medicinales *karakue*, *Jenuizaï* y *Dïrima*, aromáticas y analgésicas hacen más evidente los alcances de este poder, ya que ellas solidifican el instinto y el quehacer curativo, por lo que deben estar presentes en cada chagra. La planta de protección física *Jirizaï* permite el camuflaje en la selva y también la conversión ceremonial pues con su tinta las pieles se untan de las figuras de los ancestros.

La planta que limpia y con la que la verdadera fuerza se manifiesta *Jífizai* representa “el poder de la mujer que es el ají, planta con saberes de las mujeres, la compañía de su poder y su ira; es el corazón y el pensamiento de la mujer” (Candre, 2011, 312). Ella es la fuerza que protege de los *Janabas*, por lo que es un picante que además de consumirse se quema cuando se hacen exploraciones nocturnas para alejar las malas energías. Las plantas de protección espiritual *yorebai* y *jakirai* que tienen usos domésticos, medicinales y ceremoniales, ambas blindan al cuerpo de muchos males. Luego viene *jizaida* la guama, como nuevo fruto dulce que se da en épocas más húmedas simbolizando la fecundidad de lo femenino, además sus hojas también sirven para elaboración de tintes ceremoniales. Finalmente aparecen dos entes que trascienden la cotidianidad, *Igidango* en representación de la savia que recibe la yuca para poder desarrollarse, siendo una alusión de retorno y vuelta a la semilla, al origen desde el presente, por ello su rememoración. Finalmente, *Aiyango* como la protectora de todo el ciclo en espiral de la abundancia, por lo que este rúa además de ser un homenaje a ella por ser quien propicia la fertilidad, es una alegoría del gran tejido, al proceso de crecimiento y maduración de las mujeres y de la tierra misma. Las palabras del hombre para esta tradición están en el viento, en el aire que comunica con los creadores. Las palabras de las mujeres se siembran en la tierra. Traer o cantar estas palabras de abundancia equivale a otorgar fuerza de aquello que se nombra, por eso su coro en cuatro repeticiones y versiones del *noginua* (ritmo) posee también caracteres semánticos para el rezo, ya que cada repetición es un emblema de la curación, armonización, purificación y prosperidad con la que amanecen las mujeres instruidas en la chagra y en esta palabra dulce.



## 6.2 Nìmaira Rìngo. Mujer de sabiduría

Este canto habla sobre la sabiduría femenina como poder de sumo cuidado por lo que hace mención a la posibilidad en la mujer de hacer amanecer cualquier tipo palabra y por esto es considerada sabia. El canto insinúa el peligro que implica un desequilibrio comunitario al no trabajar y no recoger los alimentos de la tierra (que son también medicinas) por lo que es ella, la sabia mujer quien debe estimular esta labor vital para la armonía de la comunidad. Este canto se analiza a partir de la entrevista que realiza el filósofo Fernando Urbina Rangel en 1980 a Ruiomagido. El sabedor en la primera parte explica que este canto pertenece al baile de *Erai* explicando que es “canto de pisada”. A diferencia del canto anterior, esta expresión oral requirió más tiempo de escucha en el Praat para poder definir los compuestos de palabras por cada línea de la transcripción, la decisión básicamente depende del descenso o ascenso de intensidad. Se enumeran 4 secciones que corresponden a la lectura semántica que se realiza desde la interpretación, distribuidas por la solicitud de alimentos o el anuncio de enfermedades. En esta ocasión la estructura emica se da a la inversa: coro y nombramiento; esta expresión oral posee 20 palabras que se articulan conforme a la intención pragmática de la poética de este canto:

<b>1. Nìmaira</b>	<b>rìngo</b>	<b>nìmaira</b>	<b>rìngo</b>	<b>Nìmaira</b>	<b>rìngo</b>	<b>jì i jì i jì</b>	<b>ja a ja a ja</b>	<i>Sabia Mujer, Sabia mujer Si! Si! Si! ya! ya! ya!</i>
Nimai-ra	rìn-go	nimai-ra	rìn-go	Nimai-ra	rìn-go	jì i jì i jì	ja a ja a ja	
Planta.sabiduría	mujer	planta.sabiduría	mujer	Planta.sabiduría	mujer	sí i sí i sí	ya a ya a ya	
n	n	n	n	n	n	adv adv adv	adv adv adv	
<b>Nìmaira</b>	<b>rìngo</b>	<b>nìmaira</b>	<b>rìngo</b>	<b>Nìmaira</b>	<b>rìngo</b>	<b>jì i jì i jì</b>	<b>ja a ja a ja</b>	<i>Sabia Mujer, Sabia mujer Si! Si! Si! ya! ya! ya!</i>
Nimai-ra	rìn-go	nimai-ra	rìn-go	Nimai-ra	rìn-go	jì i jì i jì	ja a ja a ja	
Planta.sabiduría	mujer	planta.sabiduría	mujer	Planta.sabiduría	mujer	sí i sí i sí	ya a ya a ya	
n	n	n	n	n	n	adv adv adv	adv adv adv	
<b>Nìmaira</b>	<b>rìngo</b>	<b>ari</b>	<b>biya</b>	<b>za Eka</b>	<b>yena mazakadona</b>	<b>Atì Atì</b>	<b>jì i jì i jì</b>	<i>Sabia Mujer de arriba viene para alimentarla todos los frutos del maní Traigan traigan! Si! Si! Si!</i>
Nimai-ra	rìn-go	a rì	bi -ya -za	E ka	ye na ma-za-ka	-do-na	A tì a tì	jì i jì i jì
Planta.sabiduría	mujer	arriba	venir -NF -	Dar.de	- POT	maní	-mucho	traer traer sí i sí i sí
n	n	adv	v -voz -clitic	v	-sv.post	n	-r.adj	v v adv adv adv
<b>Nìmaira</b>	<b>rìngo</b>	<b>nìmaira</b>	<b>rìngo</b>	<b>Nìmaira</b>	<b>rìngo</b>	<b>jì i jì i jì</b>	<b>ja a ja a ja</b>	<i>Sabia Mujer, Sabia mujer Si! Si! Si! ya! ya! ya!</i>
Nimai-ra	rìn-go	nimai-ra	rìn-go	Nimai-ra	rìn-go	jì i jì i jì	ja a ja a ja	
Planta.sabiduría	mujer	planta.sabiduría	mujer	Planta.sabiduría	mujer	sí i sí i sí	ya a ya a ya	

n n n n n n adv adv adv adv adv adv

**Nimaira ringo ari biya za**  
Nimai-ra rin-go ari bi -ya -za  
Planta.sabiduría mujer arriba venir -NF -ARGUM  
n n adv v -voz -clitic

*Sabia Mujer de arriba viene*

**Eka yena mizedona Ati Ati ji i ji i ji ja a ja a ja**  
Eka -yena mi-ze -do-na ati ati ji i ji i ji ja a ja a ja  
Dar.de.comer -POT maraca -abundante traer traer sí i sí i sí ya a ya a ya  
v -sv.post n -r.adj v v adv adv adv adv adv adv

*Para alimentarla todos los frutos de la Maraca Traigan traigan! Si! Si! Si!*

**2. Ie o eka ñenia Jirui fuena omo ite ite ji i ji i ji**  
Ie o eka -ñe -nia Jirui fue na omo ite ji i ji i ji  
ANAF 2s alimen -NEG -Clitic Lujuria por la boca a usted entregar sí i sí i sí  
pron pron v inf -sv -COND N n suf.adv pron.compl v.trans adv adv adv  
Indirecto

*ya! ya! ya! Si no le das de comer, lujuria a usted entregara. Si! Si! Si!*

**Nimaira ringo nimaira ringo Nimaira ringo ji i ji i ji ja a ja a ja**  
Nimai-ra rin-go nimai-ra rin-go Nimai-ra rin-go ji i ji i ji ja a ja a ja  
Planta.sabiduría mujer planta.sabiduría mujer Planta.sabiduría mujer sí i sí i sí ya a ya a ya  
n n n n n n adv adv adv adv adv adv

*sabia mujer, sabia mujer,*

**Nimaira ringo ie o eka ñenia iniekina omo ite ite ji i ji i ji**  
Nimai-ra rin-go ie o Eka -ñe -nia ini eki -na o mo ite ite ji i ji i ji  
sabiduria mujer ANAF 2s dar de si no dormidos a uds quedar quedar sí i sí i sí  
Comer- NEG -Clitic  
n n pron pron v -sv cond v.suf. Adj pro. v v adv  
compl  
. ind

*Sabia mujer a usted si no le dan de comer, dormidos a ustedes dejará, si! si! Si!*

**3. Nimaira ringo nimaira ringo Nimaira ringo ji i ji i ji ja a ja a ja**

*sabia mujer, sabia mujer. Si! Si! Si! ya! ya! ya!*

Nimai-ra rin-go nimai-ra rin-go Nimai-ra rin-go ji i ji i ji ja a ja a ja  
Planta.sabiduría mujer planta.sabiduría mujer Planta.sabiduría mujer sí i sí i sí ya a ya a ya  
n n n n n n adv adv adv adv adv adv

**Nimaira ringo ari biya za**  
Nimai-ra rin-go ari bi -ya -za  
Planta.sabiduría mujer arriba venir -NF -ARGUM  
n n adv v -voz -clitic

*Sabia Mujer de arriba viene*

**Eka yena rabina Ati Ati ji i ji i ji ja a ja a ja**  
Eka -yena rabi -na ati ati ji i ji i ji ja a ja a ja  
Dar.de.comer -POT salsa de ají traer traer sí i sí i sí ya a ya a ya  
v -sv.post n suf.n v v adv adv adv adv adv adv

*Para alimentarla, la salsa de ají negro Traigan! Traigan! Si! Si! Si! ! ya! ya! ya! Sabia Mujer de arriba viene*

**Nimaira ringo ari biya za**  
Nimai-ra rin-go ari bi -ya -za  
Planta.sabiduría mujer arriba venir -NF -ARGUM  
n n adv v -voz -clitic

**Eka yena Jaiyikina Ati Ati ji i ji i ji**  
Eka -yena Jai yí ki -na ati ati ji i ji i ji  
Dar.de.comer -POT Casabe de almidón traer traer sí i sí i sí  
v -sv.post N suf.n v v adv adv adv

*Para alimentarla Casabe de almidón Traigan! Traigan! Si! Si! Si! Sabia Mujer, Sabia Mujer, Si! Si! Si! ya! ya! ya!*

**Nimaira ringo nimaira ringo Nimaira ringo ji i ji i ji ja a ja a ja**  
Nimai-ra rin-go nimai-ra rin-go Nimai-ra rin-go ji i ji i ji ja a ja a ja  
Planta.sabiduría mujer planta.sabiduría mujer Planta.sabiduría mujer sí i sí i sí ya a ya a ya  
n n n n n n adv adv adv adv adv adv

**4. Ie o ekañenia ikirafuena Omo ite ite ji i ji i ji**  
Ie o eka -ñe -nia i-ki-ra fue -na Omo ite ite ji i ji i ji  
ANAF 2s alimentar -NEG -Clitic ira por la boca a usted quedar sí i sí i sí  
pron pron n -sv -COND v n. suf. Adv pron.compl v adv adv adv  
indirecto

*A usted sino no le dan de comer, Iracundo lo dejará, dejará Si! Si! Si!*

**Nimaira ringo nimaira ringo Nimaira ringo ji i ji i ji ja a ja a ja**  
Nimai-ra rin-go nimai-ra rin-go Nimai-ra rin-go ji i ji i ji ja a ja a ja  
Planta.sabiduría mujer planta.sabiduría mujer Planta.sabiduría mujer sí i sí i sí ya a ya a ya  
n n n n n n adv adv adv adv adv adv

*Sabia Mujer, Sabia Mujer, Sabia Mujer*

## Notas Léxicas y cotejo de acepciones:

En su orden de aparición: ocho sustantivos, seis verbos, un adverbio, tres pronombres y dos interjecciones. Igual que en el cotejo del primer canto, cada término inicial marcado con negrita ofrece la definición tomada por este estudio. Debajo los marcados con (\*), las diferentes acepciones encontradas en las fuentes bibliográficas. Después la explicación general que se concibe desde la indagación en la cultura. Este canto posee una mayor complejidad al tratar de definir los sentidos por lo que la cantidad de partículas mínimas de significación es más alta, ya que otorgan cualidades específicas a los verbos o nombres que conforman el canto.

**Nimaira** (*ni-mái-ra*) *s*: (Especie indeterminada) Planta que otorga la sabiduría

\* **Nimeira**: Sabiduría (Preuss: 878)

\* **Nimairani**: (slC.pl) sabios de los relatos mitológicos. (Burtch:195)

\* **Naimere**, también *naimé*, una yerba dulce, empleada como remedio mágico. (Echeverri, 2012:208)

\* **N'maira**: Planta de conocimiento para el manejo espiritual. (Mendoza et al:62,109)

\* **Ni** de *nine*: donde **Ma** de *Mañode*: adueñarse **Ira** de *irai*: fuego o poder. En donde es posible adquirir el poder (Jitomañue: 2019)

\* **Nimaira**: Planta de la sabiduría, que está escondida en la chagra hombres y mujeres se pueden preparar intelectual y espiritualmente con ella, se suele combinar con el *yera* personal. (Fritzón Kuiru: 2019)

*Nimaira*, hace referencia a la planta de sabiduría, pero también a la mujer que de verdad está preparada espiritual e intelectualmente en el contexto cultural-tradicional, ella es una manifestación de los tiempos ancestrales, por lo que es sabiduría.

**Ringo** (*Rin-go*) *s*: Mujer.

\* **Ringo** (**Ri-ngo**): La mujer. (Minor:103)

\* **Riño** (*riñoniei*). Nc, mujer. (Preuss:890)

\* **Riño**: mujer, hembra. (Burtch: 219)

\* **ofiraiño**: Cosechadora; **eiño moniño**: Madre de la Abundancia; **ofítaraingo** Amontonadora **iráiraingo** Recogedora; **offyaiño** Madre de las Cosechas; **riyaingo** Madre de las Siembras **jenóraingo** Buscadora; **komúitaraingo**; Procreadora; **riraingo** Sembradora **aidórraingo** Desenterradora de Tubérculos **bonórraingo** Encendedora del Fuego **uzírraingo** La que calienta **júfairaingo** Gran Arrancadora de Yuca **atiraingo** Traedora de Cosas **jieño** Trabajadora. Está relacionado con todos los nombres de la madre ya que funciona como sufijo de atributo de mujer. (Echeverri, 2012: 226)

**Ari** (*á-ri*) *adv*: Arriba

\* **Aari**, *aaba*: más y más hacia arriba. **Ari**: en la tierra (por oposición al Inframundo) en el suelo por oposición a la hamaca, el fogón, la olla.et. (Preuss:801)

\* **Ári**. *adv*: Más arriba. (Minor: 5)

\* **Ari**: lugar alto, altura, tierra alta. Arriba en la orilla del río, lago, etc. (Burtch:28)

\* **Ari**: Arriba de este presente donde estamos tu y yo. (Jitomañue: 2019)

Hace referencia a 'arriba' de este plano de la vida como presente, por lo que permite insinuar la llegada de un ser que no es común sino especial.

### **Biyaza (bi-ya-za)**

\* **Bite** (*biya, bii / biiri*) **v.intr**: venir, regresar. (Preuss:805)

\* **Bite**: venir. (Minor:8)

### **-Za sufijo verbal**

\* **-Za suf.v enfático**: *guíyeza* ¡hay que comer!*!atiyeza* ¡hay que traer! También **Za. suf.v argumentativo**: *inideza* ... puesto que está dormido, *keeideza* ... puesto que se acabó (Preuss:907)

\* **-Sa (suf.v. desinencial)** ahora mismo, ese mismo instante. (Burtch:220)

*Biyaza*, es un aviso que funciona como advertencia del regreso de *nimaira ringo*.

**Eka (e-ká-de) v**: Alimentar.

\* **Ekade, ekaja, ekaká vtr**: alimentar. *ekabite* repartir *ambil*. (Preuss:816)

\* **Ecade. v**: 1. alimentar, cebar, dar de comer. 2. Poner cebo. (Burtch:73)

\* **Ecade v**: Alimentar, dar de comer. (Minor:28)

**-Yena (yé-na) suf.v.propósito**: Para.

\* **-Yena suf.v propósito**: *utíyena* para traer, *iníyena* para dormir. (Preuss: 902)

\* **-Ilena suf.v propósito**: verbo dependiente de propósito toma este sufijo (*Jico ñue cuinari ie biñeillena – amarre bien el perro para que no se venga*) (Minor: 313)

\* **-Ilena, -Ile suf.v. desinencial**: de proposito. (Burtch:160)

**Mazaka (Ma-zá-ka) s (n)**: Maní o cacahuete (*Arachis hypogaea*).

\* **Mazaka (s)**: maní (termino generico). **mazakado**: maní (fruto). **mazakare**: El sembrado de maní; **mazacare/mazakarei**: planta de maní. (Preuss: 865)

\* **Masaca**: maní. **masacado (s)** maní (el fruto). *Jino cue masacado joidesa*. Mi maní está afuera. **masacagai**: una canasta llena de maní. (Vea *círiqai, masaca*) (Burtch:174)

\* **Mazaka**: El maní. **mazaka faibeji (Ma-zá-ka fai-bé-jí)**: El mani Blanco. **mazacaji**: un mani. **mazakare**: El Plantío de maní; **mazacare/mazakarei**: La planta entera de maní. **mazakado**: fruto del maní. (Minor:79)

\* **Mazaka**: genérico. **mazákari**: planta. **mazákaji**: semilla. **mazákare**: plantación. (Echeverri, 2012: 277)

\* **Mazáka**: Es importante para el pago en las ceremonias su significado se construye así: **Ma** de **Manue**: lo que tiene poder de embriague. **za** de **zaité**: bailar. **Ka** de **kade**: lo que está vivo. (Jitomañue: 2019)

### **-Do sufijo verbal y nominal**

\* **-do**: Objeto alargado o en forma de corazón: *oogodo* plátano, *nomedo* aguacate (Preuss)

\* **-do suf.v: derivacional causativo. -do suf.s**: 1. caso instrumental. 2. fruto, semilla. (Burtch: 64)

\* **-do suf. Indicativo de sustantivo**: instrumento (Minor: 315)

### **-Na sufijo nominal, adverbial y adjetival**

\* **-Na. Suf**: 1. de Manera *komiena* como persona, *jemiëna* como mico churuco. 2. Como actante no controlado; *oona (kíode)* te (ve), *rafuena (yooiakañé)* ¿(no quiere contar) la historia? 3. De procedencia; *aana* desde arriba, *anana* desde abajo. 4. no finito; *doona* decir *iñena* no estar (Preuss: 871)

\*-**Na. Suf adj**: 1. todo, todos. -**Na -dena suf.v. desinencial** condicional. -**Na suf.s** caso acusativo.  
2. arbol de. (Burtch: 183)

\*-**Na**: Indicativo de sustantivo adverbializador de modo, complemento foco de interés. (Minor:315)

**Ati (a-tí-de) v**: Traer.

\***Atide: (atia, atika)**: traer (Preuss: 801)

\***Atide**: traer. (Burtch: 29)

\***Atide**: traer (Minor:5)

**Eka yena mazakadona ati ati** Traer todos los frutos de maní para alimentarla (a la mujer sabia)

En este canto se especifica que el fruto del maní debe ser ofrecido, lo que quiere decir que debió haber existido un buen trabajo en la chagra, además como se ha mencionado con anterioridad el maní es unos de los frutos para pago ceremonial, además de fortalecer al espíritu femenino ya que es una de las plantas propias del cultivo de las mujeres.

**Mizado (mí-ze-do) s**: Maraca (*Sterculiaceae Theobroma*)

\***Muze**: maraca (término genérico). **Muzebe, muzebiei**: hoja de maraca. **Muzefo muzefuei**: recipiente de maraca. **Muzeji, muzeniei / muzei**, fruto de maraca. **Muzeki, muzekkí**, fruto de maraca seco o ahumado, empacado en canasta. **Muzena, muzenaki** árbol de maraca (Theobroma especioso)

\***Mizado**: Es un frutal cultivado en la chagra o en los alrededores de las viviendas. Los frutos se cosechan y se extraen las semillas para secarlas al sol por varios días, después de los cuales se tuestan o ahuman para comer. También los frutos inmaduros se utilizan para extraer la mezcla del ambil de tabaco. Produce en octubre y noviembre (Candre et al, 2016, 145)

\***Muzere** sembrado de maraca; (Preuss: 871)

\***Mizena**: la maraca. **Mizado**: la semilla de *mizena*. **Mizelli**: la fruta de *mizena* (Minor:83)

\***Mizena**: Maraca árbol *mizeyi* fruto *mizado* semilla (Echeverri, 2012: 278)

\***Musedo** semilla comestible del macambo o maraca (Burtch: 182)

La maraca o macambo, familiar del cacao tiene también presencia en la chagra. Es uno de los frutos de mucho cuidado pues en el proceso de gestación femenino no es muy conveniente, ya que puede producir hongos en la boca. No obstante, es una planta silvestre de gran aprecio debido a que es uno de los frutos silvestres que se cazan en la selva para que sean parte de la chagra.

**Ie (í-e) pronombre**

\***Ie**: eso; seguido de un nominal adquiere significado de adjetivo anafórico (ese, esa) o de adjetivo posesivo su de él, ella (Preuss: 828)

\***Ie (na) pro. neutro** lo, los, le, les, la, las **comp. dir. Pro, adj**: el, ella, ello, ellas, ellos, lo, le, la, los; su, sus, suyos o suyas (Burtch: 108)

\***Ie pron**: él, ella, ello. (Minor: 43)

**O (o) Pron. personal 2da persona del singular.**

\***O**: tú, seguido de un nominal adquiere significado de adjetivo posesivo: tuyo. También **sufijo.v**: tú estás, *jaaido* tú vas, **suf.adj**: Objeto en forma de cuerda delgada: *jai*o serpiente, *rao* bejuco, *zirigo* collar. **Suf.n**: Plural (términos de parentesco y nombres propios); mootai o padres, ii'oo hijos, Agaronareko y su gente. (Preuss: 204)

\***O pro, adj.pos**: tu, usted; tu, tus; su, sus (de Ud) (Burtch:201)

\***O pron:** tu. Usted. (Minor: 93)

**-Ñena (ñé-na) sufijo verbal de negación**

\***-Ñena:** privativo; *ñiñena* sin dormir, *jaanoñena* sin ocultar. **-Ñeno** Imperativo negativo: *jaaiñeno* ¡no vayas!, *¡zuiñeno* ¡no comas! (Preuss:882)

\***-Ñe suf.v. derivacional negativo.** Burtch: 200)

\***-Ñe suf.v de Negación** (Minor:313)

**Jirui (jé-ruí) s:** Lujuria

\***Jirui jiruie,** seducción (Preuss:849)

\***Jiruirede:** Adulterar, violar la fe conyugal. (Minor:70)

\***jiruirede,v:** tener deseo de estar o de vivir con una persona de otro sexo. (Burtch:154)

\***Jirui:** Querer estar con muchas personas íntimamente, sinónimo de *Kayikue* (Fritzón Kuiru: 2019) para complementar *kayireide* (kayireiya): ser coqueto. **Kayitiko.** Enamoramiento (Preuss: 858)

\***Jirui:** Lujuria, infidelidad, extremo deseo. (Jitomañue:2019)

La lujuria, nunca es vista de un modo positivo a por parte de las personas en la etnia. Ya que el vínculo con la pareja es muy valioso, espiritual y esencial por ser símbolo de las energías creadoras por lo que se debe tener mucho respeto al sexo opuesto. Además trae problemas comunitarios.

**Fue (fue) s:** abertura, boca.

\***Fue fueiei fuei:** boca, borde; *fue igoí* labio; *fue jedode* lamer ambil; *fue ote* tomar la palabra, intervenir (Preuss:824)

\***Fue:** canto, banda, orilla especialmente de un río o de una cocha. Fue: boca, abertura. (Burtch:92)

\***Fu-e:** la boca la orilla. (Minor:36)

**Omo (o-mo) pronombre de complemento directo**

\***omo:** pro te (*comple.indic*), a ti. *Omo iticue.* Te lo doy. **omoí:** (pro. plu, adj. pl) : **omai** ustedes: su, sus (de ustedes). (Burtch: 204)

\***omoí:** ustedes (Minor: 315)

**-Mo (mo)**

\***-Mo suf.v:** Ubicación espacio-temporal; *jofomo* a/en la casa, *iyemo* a/en la quebrada, *jaaidemo* cuando se fue, *atidemo* cuando trajo. (Preuss:868)

\***-Mo suf.s** complemento indirecto y locativo. **suf.v. desinencial:** cuando. (Burtch: 178)

\***-Mo suf** complemento indirecto locativo ‘a’ ‘en’ (Minor: 315)

**Ite (iya, ii) verbo intransitivo** estar, existir, pertenecer, quedarse, vivir, convivir (hombre y mujer)

\***Ite (iya, iga, ine) verbo transitivo,** dar, entregar, prestar (Preuss:831)

\***Ite:** estar, vivir, haber, ser, quedar.2. dar. 3. Tener. 4. poseer. (Burtch:116)

\***Ite:** dar. Haber. Hay. Estar. Existir. Vivir. (Minor:48)

*Ie ó ekañenia jiruifuena omo ite ite si tu no le das de comer a ella, lujuria en ustedes (a ti) quedara.*

**Inieki(i-níe-ki) v:** Dormir

\***inieki** (ñieikiei): sueño (estado dormido) (Preuss:835)

\***Inide:** dormir. *iniacade.* Quiere dormir. Tiene sueño. (Burtch: 260)

\***Inide**: dormir. *Ínie*: El sueño. (Minor:118)

\***Iniekina**: **Inide**: Dormir, **e**: ede: llorar **ki**: fuego, **na**: todo (Jitomañue:2019)

El sueño o el dormir para el canto sería una equivalencia a la pereza o sea a no trabajar, y esto produce la muerte de todo ya que, hace parte de la advertencia del rezo *ekañenia iniekina omo ite omo ite*, como castigo por no alimentar a la preparada mujer, ta que, no alimentarla a ella es no alimentarse a uno mismo.

**Rabi** (*rá-bi*) *s*: salsa de Ají color negro.

\***Omai** salsa de ají negro ('casaramano') (Preuss :884)

\***Rab-ik-i**: 'Casaramán' Extracto espeso obtenido de la cocción del jugo venenoso de la yuca brava. Usualmente se mezcla con ají y se utiliza para condimentar la comida (Echeverri, 2012:287)

\***Ra-bi**: El ají picante cocinado, la casaraman una salsa para carne. (Minor:136)

\***Casaramán**: Condimento que se produce durante dos horas el jugo venoso de la yuca brava con aji, su consistencia es blanda de color oscuro. (Briñez, 100)

La yuca permite múltiples preparaciones, su fusión con ají para obtener esta salsa reafirma la fortaleza de lo femenino pues es a través de las mujeres que se logra descubrir estas elaboraciones gastronómicas. El procesamiento de la yuca indica su gran conocimiento.

**Jaiyiki** (*Jai-yi-ki*) *s*: Casabe de almidón de yuca dulce.<sup>72</sup>

\***Faigaroki**. porción de masa de casabe (Preuss:823) también **Jovigo**: casabe delgado para consumo exclusivo de los chamanes (Preuss: 851)

\***Juálliji**: raíz o tubérculo de yuca amarga, brava o venenosa que se utiliza para hacer casabe (Burtch:146)

\***Jaillici**: La masa de yuca, el almidón. (Minor:54)

Esta especie de casabe retoma una vez más el aliento de la madre creadora al realizarse con la yuca dulce que es milenaria para los Múruí Muina. Este alimento acompañado con el casaramán tradicional se traduce en una eventualidad especial.

**Ikira** (*i-ki-ra*) *v. intransitivo*: encolerizado

\***Ikirite** (*ikriya*) Vintr, estar enfadado, enojado (829)

\***Icirite**: estar enojado, encolerizado o irritado, tener colera. (Burtch: 107)

\***Icrafue**: el enojo, el enfado, la ira, la colera. (Minor:335)

El ají *rabi* y el *Jaiyiki* casabe del almidón suelen ser el alimento tradicional más común en la comunidad. Su ausencia simbolizaría un fuerte agravio, recordemos que es a la mujer preparada con la planta de la sabiduría a quien se debe alimentar y ella tiene el poder de desequilibrar, induciendo estas emociones negativas.

**Ji i ji i ji:**

**Jiide jia**: curar con rezos. **Jii**: *Interj*, sí (Preuss: 849)

---

<sup>72</sup> Existen variados tipos de casabe que se diferencian por la calidad el tamaño, el tipo de yuca que se usa y el proceso específico de preparación cada uno muestra aspectos de la mujer que lo prepara (Briñez, 2002, 149)

### **Jaa Jaa Jaa**

**Jaa, interj:** ¡ah! ¡está bien! bien! Entiendo. **jaa Adv:** ahora, ya. **Jaa:** exclamación que aparece en los cantos. (Preuss: 836)

*Ji i ji i ji Ja a Ja a Ja a* además de asentir y reforzar la curación, son un recurso poético que embellece el rezo y enfatiza el sentido de los versos.

#### **6.2.1 Estructura**

Al iniciar, el canto nombra a la mujer preparada o sabia, *Nimaira ríngo* repitiéndose tres veces durante el rezo antes de una serie de interjecciones que enfatizan su existencia: “**ji** sí! **ja** ya!”. Después se anuncia la presencia de un ser de poder con su llegada a la comunidad. El alimento es símbolo de gran importancia para cualquier visitante por lo que es necesario realizar su petición para ofrecerlo a la recién llegada, primero y al igual que en el primer canto se hace mención de *mazaka* (el maní) como alimento esencial que se cultiva en la chagra y que es tributo para pago en las ceremonias. Sigue *mizedo* (la maraca) como fruta silvestre que también es importante para la dieta, pues los Múru Muina “no son solamente somos sustancia de yuca” (Candre et al,142). Estos dos alimentos comparten la línea de verso con el verbo ‘traer’ acompañado de las interjecciones que en este caso cumplen una función exhortativa enfática: “**ati** traigan! **ji** si! **ja** ya!”. Posterior a esto viene la primera advertencia o vaticinio de las enfermedades ya que la posible ausencia de los frutos repercute en la lujuria y en el sueño (dormir). Estos son los efectos que traerá la sabia mujer sino es alimentada, por lo que las interjecciones enfatizan la urgencia de su aproximación. Luego viene la solicitud de *rabina* (casaraman) y *Jaiyikina* (Casabe de yuca dulce) como preparaciones básicas de la gastronomía pues se elaboran a base de yuca, el alimento originario. La falta de ellas es el reflejo de un trabajo mediocre por lo que genera rabia, pues *Nimaira ríngo* llega auspiciada por las energías creadoras para restablecer el orden,



por lo que constantemente se le invoca; al finalizar con su nombramiento se hace eco de su poder, el esquema de situaciones sería el siguiente:

Tabla 3: Estructura *Nimaira ringo*

<b>Parte central <i>Jira (Rezo) mamekite (nombramiento) Baima kaimano</i></b>	
<b>Listado de alimentos:</b> <i>Mazaka,</i> <i>Mizedona</i> <i>Rabina</i> <i>Jaiyikina</i>	<b>Listado de enfermedades:</b> <i>Jirui</i> <i>Iniekina</i>  <i>Ikira</i>
<b>Sabor del rua o canto. Coro</b> <i>Nimaira ringo Nimaira ringo j̄i i j̄i i j̄i ja a ja a ja</i> Se repiten cuatro veces en diferentes ritmos, como una especie de invocación de lo previamente nombrado.	

Son cuatro las peticiones que se organizan en torno a las labores principales para la etnia: el cultivo en la chagra, la caza de semillas silvestres (Candre et al, 2016), y el tratamiento de la yuca para complementar la dieta: el sabor de la fuerza femenina a través del ají y la vitalidad con el carbohidrato principal, el casabe. Tres son los malestares que se dan lujuria y sueño que expresan el desequilibrio humano; y la rabia como estado final de esta descompensación del espíritu.

### 6.2.2 Interpretación

La sabiduría, en el contexto de la cultura de los Múru Muina puede ofrecer múltiples lecturas, por eso este canto posee una doble connotación que exige una mirada dual desde el inicio de los nombramientos que se realizan. En primer lugar, *nimaira ringo sabia mujer*, hace referencia a una entidad de carácter femenino que posee su fuerza expresada en sabiduría, un gran poder para cualquier comunidad, del mismo modo el canto se remite también a la mujer humana que se prepara y adquiere su conocimiento con la planta de *nimaira*. Está planta se encuentra oculta en la chagra y solo la mujer con la disciplina y

fortaleza espiritual conoce su ubicación; por eso ambas, (la planta y la mujer con sabiduría) son una manifestación del poder de la madre creadora y de la tierra.

Las interjecciones como recursos estéticos además de enriquecer el lenguaje poético de este rezo cumplen otras funciones comunicativas: asertivas al presentarse después del nombre de la entidad de poder, exhortativas al presentarse después del verbo de solicitud del alimento; y declarativas después de la enfermedad anunciada ya que enfatizan la situación.

La indicación en el canto sobre el lugar de procedencia de esta entidad femenina '*ari biyaza*' además de figurar una entidad superior a la humana pretende establecer que el suceso se realizará en este presente que se está viviendo, lo que quiere decir que es una especie de evaluación de los trabajos elementales recibidos del conocimiento de la palabra. Ya que la mujer de la sabiduría puede aparecer en cualquier momento y bajo formas conocidas o desconocidas, como cualquier mujer. La comunidad entonces debe descifrar que es lo que trae con esta llegada, abundancia (*monifue*) o escasez (*jubie*). El canto se desarrolla de un modo dual entre opuestos y complementarios, pues cuerpo y espíritu se integran como uno sólo, por esto *Mazaka* (maní), el cultígeno de las chagras y *Mizedo* (maraca) fruta silvestre que se adopta, son los primeros alimentos solicitados, representando la fertilidad de los cultivos y la dulzura de la selva. Estas son las virtudes esenciales de la feminidad *Mínika*, que deben ser propiciadas, alimentadas y protegidas también por los hombres, con el cuidado de la tierra y la mujer, sumándole su trabajo de "caza de animales o semillas silvestres" (Candre et al, 2016, 139). Al poner en riesgo estos atributos esenciales, las comunidades se verán amenazadas y es precisamente a través de *fuena* (la boca), como puerta de la palabra que vendrá la lujuria y el sueño (la pereza) los cuales traen infertilidad y amargura, pues impiden proveer al núcleo familiar de las necesidades básicas. La petición de casamarán y casabe, es el necesario equilibrio de los dos alimentos que se fusionan en la

vida diaria de la etnia, son el corazón y la fuerza<sup>73</sup> de la existencia, puesto que son la base gastronómica de las comunidades selváticas; el primero deviene de la yuca brava “palabra de vida que alimenta” (Candre, 2011,312), el segundo de la yuca dulce entregada desde el principio de la creación por lo que su ausencia se debe al mal o no realizado trabajo, que como consecuencia traera hambre y así mismo la ira de las manifestaciones de *Eiño*, en otras entidades de poder, por lo que la palabra debe enfriarse y endulzarse. La importancia de enfriar todo fuego del espíritu para que la palabra pueda amanecer, radica en la elaboración del alimento, ya que es la fuente de la vitalidad, y es lo que sucede con el tiesto: “mi pecho es caliente, arde como la llama, pero es dulce...apacible...amable, porque todos los que llegan con ira se ablandan en ella” (Briñez, 2002, 137). Al cocinarse el casabe se coloca el almidón de yuca en el tiesto y la ira se evapora. El proceso artesanal y manual de las elaboraciones alimenticias endulzan en doble vía las vidas, por un lado, la dedicación a estas funciones mantiene la energía concentrada en brindar abundancia, por el otro es una demostración de que la palabra germina cuando se obtienen los alimentos. La dualidad inscrita en esta realización poética aparte de figurar como advertencia es un retrato de la humanidad, pues este rezo resalta la importancia de la boca como entrada de los alimentos y puerta de las palabras, en curaciones y/o males. No es fortuito que se encuentre enlazado con las posibilidades de poder femenino ya que para la etnia las mujeres tienen dos poderes que si ellas lo desean se pueden manifestar de múltiples maneras. El control de esta doble fuerza femenina es vital, su motor ético es el trabajo en la chagra y es deber de toda

---

<sup>73</sup> “Sabroso y picante/Su aroma delicioso/Así como el corazón de la mujer uitota/Furiosa y sus labios ardientes/Mujer uitota su cuerpo oloroso/Como el perfume de la flor del ají/Su voz fuerte y picante/Sola se calma de su ira, pero su corazón ardiente/Y comienza a reírse ji, ji, ji/El ají, corazón de la mujer/El ají, la fuerza femenina/El ají, planta medicinal de la mujer uitota/Es la verdadera enseñanza y conocimiento/El verdadero fuego de amor que no se apaga/ Y vive alegremente en su dulce hogar” (Candre en Rocha 2010, 136-137)

comunidad por lo que es uno de los principios que supone la raíz del conocimiento de los Múruí Muina.

### **6.3 Jagiyi Eiño, Aliento de la madre**

Los dos cantos hablan de las mismas energías femeninas milenarias que finalmente son las manifestaciones de *Eiño*, su eco en mujeres que en la actualidad se están acercando para ir entendiendo la historia de su origen cultural, por medio de estas palabras que preexisten en el tiempo con los cantos. Estos rezos poseen la profundidad de las voces del pasado que siguen sonando en el presente y que seguirán sintiéndose en el futuro, son la totalidad de la historia de la mujer nativa. Son los arrullos de la madre creadora que siguen susurrándose para que sus hijas la sientan, son los cantos que atraviesan diversas temporalidades, coexistiendo y tensionándose entre los valores primarios y los impuestos, que mutuamente trazan las posibilidades entre el deber y el ser mujer. Las palabras de estos cantos se conservan y también son bastante actuales y funcionales, a pesar de los procesos históricos que en un pasado pretendieron omitir esta forma de existencia femenina e invisibilizarla. Los rezos se remiten a las profundidades de la tradición, pero también son atravesados por las contradicciones de los procesos históricos que deja un colonialismo no resuelto, por lo que estas memorias también entran en la constelación de los cimientos culturales que dialogan con el presente y entre sí, generando una dialéctica multitemporal. La potencia de esta poética oral se funda en que muchos pilares anclados en distintas capas de memoria colectiva pueden aflorar en momentos actuales para recordararla, así como las plantas que a pesar de ser arrancadas sus raíces quedan el suelo. Las plantas son las antecesoras a los humanos y de ellas vienen sus fortalezas, poderes y conocimientos, ellas son la mirada en el pasado que permiten caminar por el presente hacia el futuro, por lo que son la esencia de las palabras que componen los cantos, como se profundizará en el capítulo siguiente.

## 7. *NAINO UAIYAI*. Esencia de las palabras. Análisis léxico – semántico

Todas las palabras en la lengua *Minika* tienen poder, ellas al pronunciarse renuevan la tradición, pues con la voz del canto y a su vez de toda la memoria cultural que le precede, denotan múltiples significados y congregan toda una polifonía de fuerzas que vivifican el legado cultural. Es preciso entonces, desde la información recopilada con las notas lingüísticas y su cotejo, realizar el análisis de las palabras, desde el nivel léxico – semántico, pues en cada cultura los significados construidos son los que dan sentido a las lenguas y la permanencia de estos se pueden explicar de un modo más eficiente desde el panorama de semántica lingüística (Lyons, 1980).

El intento por comprender mejor estos símbolos desde la intencionalidad cultural y con el carácter analítico propio de la lengua, ubica a las expresiones orales presentadas como cimientos básicos de la esencial relación que tienen las mujeres con las plantas. Es por esto que desde el principio los cantos sugieren ser parte de un rito agrícola, lazo que no se distancia nunca de las otras esferas de desarrollo social, pues éstas se definen a partir del ejercicio de conseguir alimentos. Los significados en esta tradición devienen de una relación sincrónica entre el desarrollo comunitario y el conocimiento originario heredado y conservado; con los que se establece un sistema semántico autónomo, propio y equivalente a sus condiciones de vida; por lo que para descifrarlo es necesario entender las construcciones lingüísticas desde las concepciones de origen que serán atendidas a partir de la palabra como unidad de sentido y portadora del conocimiento.

La lengua *Minika* es aglutinante, su discursividad establece a los sustantivos y los verbos como partes principales del corpus lingüístico de este idioma, estos poseen funciones de referencia, modificación y predicación (Petersen, 2010). Al establecer otras categorías gramaticales como el adjetivo; sufren procesos de parasíntesis para la conformación de

estás u otras palabras. A la luz de esto y teniendo como base que el corpus principal de los cantos son los fitónimos, se agrupan dependiendo de sus condiciones tipológicas para comprender su relación con la feminidad a la que aluden en estas construcciones poéticas. En este sentido se retoman las nociones de *campo semántico* de Ipsen (1931) como la unión propia de los significados léxicos en una relación estrechamente articulada de un vocabulario que se correlaciona, en este caso el bótico. Y se desarrolla el concepto de *campo léxico* de Coseriu (1979) como estructura paradigmática constituida por lexemas (unidades léxicas de contenido) que se reparten una zona de significación común y se encuentran en oposición inmediata unas con otras dentro de un archilexema que engloba el significado. A partir de estas premisas se establece un primer valor de campo léxico: el mundo vegetal, confluyente en los dos cantos, por lo que se tomarán las plantas que están presentes en los dos, sin embargo esta línea tipológica se subdivide a su vez en otros valores determinados que permiten reconocer los rasgos distintivos según las peculiaridades de los cuerpos físicos, con el reconocimiento de condiciones como: **Silvestre**, **Frutal**, **Cultigeno**, **Rastrera**, **Arbustivo**, **Herbáceo**, **Palma** o **Arbóreo** como se clasificará en el cuadro siguiente:

Tabla 4 Características de las plantas

Planta	S	F	C	R	Ar	H	P	A
1.Fareka	-	-	+	-	+	-	-	-
2.Mazaka	-	+	+	-	+	-	-	-
3.Karakue	-	-	+	-	+	+	-	-
4.Jenuizai,	-	-	+	+	-	+	-	-
5.Dirima	-	-	+	+	-	+	-	-
6.Jirizai	-	-	+	+	-	+	-	-
7.Jífizai	-	+	+	-	+	-	-	-
8.Yorebai	-	-	+	-	+	-	-	-
9.Jakirai	-	-	+	-	+	-	-	-
10.Jizáida	-	+	+	-	+	-	-	-
11.Mizena	+	+	+	-	-	-	-	+
12.Nimaira	-	-	+	+	-	+	-	-

Esta relación aspectual indica una mayor cercanía (+) o una distancia (-) a las condiciones naturales que existen en la selva. Conforme a los diversos caracteres aspectuales es posible integrar otra variante de archilexema el ‘uso de las plantas’ en las que pueden clasificarse dependiendo de la parte de ellas que se usa: **fruto, raíz, semilla, hoja, tallo, corteza, cascara, flor**; y además los propósitos para las que se emplean: alimentación, artesanal, cultural, medicinal, ornamental, utensilios que otorgan rasgos semánticos de estas unidades léxicas:

*Tabla 5 Usos de las plantas*

<b>ALIMENTACIÓN</b>	<b>MEDICINAL</b>	<b>ORNAMENTAL</b>	<b>CULTURAL</b>	<b>ARTESANAL</b>
Fareka (r), Mazaka (f,s) ,Jifizai (f,s), Mizena (f).	Karakue (h), Jenuizai (h)Dirima (h)Yorebai (h), Jakirai (flor, h), Nimaira (h), Jifizai (f,s)	Jirizai (h) Jizaida (h)	Todas.	Mizena (cascara) para plato.

Del mismo modo es preciso señalar que debido a las construcciones etimológicas indeterminadas para estos fitónimos no es posible estructurar patrones semánticos a partir de su composición morfológica, por lo que las clasificaciones anteriores se aproximan más a las figuras por sus componentes atómicos; sin embargo es preciso aclarar que las asociaciones del sentido en estos fitónimos poseen en cierto modo algún grado de iconicidad, como principio pragmático – cognitivo que es visible en la “descripción (literal o metafórica) de alguna propiedad observable del organismo, manifiesto como simbolismo sonoro” (Navarro, 2014,20). Lo que finalmente es una demostración de las construcciones comunicativas que se tejen para los significados; un ejemplo de esto es que al rastrear esta relación se encuentra que, en el glosario y cuadro presentados *mazaka* y *fareka* tienen asociaciones semánticas que se construyen desde las valoraciones simbólicas para la etnia de un modo genuino al explicarse la descomposición de cada una de las sílabas, que al interpretarlas construyen una metáfora condicionada a los efectos que tienen éstas especies

en los humanos o a las propiedades físicas que poseen<sup>74</sup>. La evidencia de estos aspectos es que al analizarse las sufijaciones: [-ka], ‘algo que sabe’ (Burtch,1983, 42) y [-do] ‘*fruto*’ para *mizado* y *mazakado* en el segundo canto, es posible admitir el grado de motivación hacia su consumo alimenticio. Otra terminación que da cuenta de esto es la sustantivación de forma pluralizada [-aɪ] (Minor,1982,33) que comparten 4,6,7,8 y 9, la cual puede referir a la abundancia de hojas de estas especies, que también está presente en medio de las palabras 10 y 12, antes de la sufijación de función gramatical de sustantivo [-ra] “cosa inanimada” (Minor,1982,99) expresando cierto grado de iconicidad.

Estos caracteres morfémicos reflejan las nociones aspectuales en las asociaciones de significados primitivos, pues cada uno de los fitónimos interpretados desde un ejercicio de ‘etimología popular’ (Baldinger, 1986) que se encuentra en las notas léxicas expuestas, se aproximan a una idea o un concepto específico. En el caso de Albahaca las interferencias entre *karakue* y *Jaibiki* permiten integrar una forma de metonimia semántica en la que una de las dos posibilidades domina por preferencia, su modificación es de la forma fonológica pero no del significado, así la variación léxica tienen un valor sintomático y connotativo por afinidad.

En el campo de los significados globales la organización sintáctica ubica a los fitónimos como adjetivos de una forma derivada, puesto que “el adjetivo siempre precede al sustantivo” (Minor,1982,42). Así en la oralidad sonora expuesta con los dos cantos, la mención de las plantas, que adquieren propiedades adjetivales, remite adicionalmente a otros valores referenciales en relación al nominativo mujer, pues retomando la noción de símbolo de Beristain (1995), la anatomía vegetal se corresponde directamente con la humana, por lo que las plantas marcan algunas cualidades desde el léxico etnobotánico, con

---

<sup>74</sup> Ver notas léxicas o cotejos del canto *Minika ringo*



las que se señalan atributos y características humanas; esta propiedad en las palabras hace que estos fitónimos sean términos polisémicos para la apreciación cultural. Por ejemplo, el vocablo monomorfemico *ríngo* o las marcas por las sufijaciones de género femenino [-ño] y [-ngo] permiten establecer una cadena cohesiva con los sentidos de las plantas según el compendio de significados en las notas léxicas:

3 figura *Las plantas y las virtudes femeninas*

<b>Ringo (Mujer)</b>	<b>Atributo</b>
1. <i>Fareka</i>	+ dulzura
2. <i>Mazaka</i>	+ fertilidad
3. <i>Kárakue</i>	+ calma para enfriar
4. <i>Jenuizai</i> ,	+ protección
5. <i>Dirima</i>	+ sanación
6. <i>Jirizai</i>	+ transformación
7. <i>Jífizai</i>	+ fuerza
8. <i>Yorebai</i>	+ limpieza
9. <i>Jakirai</i>	+ pureza
10. <i>Jizáida</i>	+ preparación
11. <i>M̄zena</i>	+ diversidad
12. <i>N̄maira</i>	+ sabiduría
13. <i>Aiyango</i>	+ abundancia
14. <i>Igidango</i>	+ estabilidad

Al contemplar estas conexiones, la comprensión de lo femenino y su relación con el significado de estas plantas es posible mediante el rastreo de la tradición, el seguimiento del lenguaje y el retorno a las nociones primigenias que han bordado una fenomenología basada en el desarrollo de una ontología animista en la que tienen lugar el fitomorfismo y el antropomorfismo. Al respecto Descola (1991) señala que las plantas se ven conferidas de estos atributos de transformación como principio espiritual desde la actividad ritual, pues los cantos hacen parte de esta práctica ceremonial en la que se funden las entidades creadoras:

“No son pocas las sociedades que estiman que es posible entablar con estas entidades relaciones de persona-persona – de amistad, hostilidad, seducción, alianza

e intercambio de servicios – que difieren profundamente de la relación denotativa y abstracta entre los grupos totémicos y las entidades naturales que les sirven de epónimos... las plantas y animales se ven conferidos de atributos antropomórficos – intencionalidad, subjetividad, afectos y hasta palabra en ciertas circunstancias-, pero también se les asignan características propiamente sociales: la jerarquía del estatus, los comportamientos fundados sobre el respeto de las leyes de parentesco o de códigos éticos”. (pág,88)

Las plantas también se humanizan en forma de mujer para establecer alianzas con los humanos, poder aprender de sus condiciones y beneficios biológicos y sentir la voz de la selva con su transmutación. Así que con esta lógica es posible tomar el constructo de mujer como una totalidad (o archilexema), en la que su relación con estos nombres concepto (de las plantas) se da desde una semántica primitiva (Wierzbicka, 1996) que distingue entre conceptos atómicos y derivados, enmarcados en las posibilidades meronimicas<sup>75</sup> de los lenguajes que interactúan con ellos; pues las partes pueden ser similares o diferentes a cada una de las otras y al todo (mujer) al que ellas pertenecen, además de estar o no conectadas físicamente a la misma totalidad. Al asumir estas cualidades actualizadas desde el uso de las plantas es posible plantear una analogía entre lo humano y lo vegetal, sostenida a partir de las propiedades de la naturaleza que se mantienen como virtudes que deben tener las mujeres. En los términos 13 y 14 es más evidente ya que cuentan con la raíz léxica /ngo/ en forma de sufijo de marca de género para establecer una preeminencia de estos atributos femeninos con respecto a lo que se interpreta con la traducción de los cantos.

La comprensión de estas interpretaciones presupone la contemplación del aspecto connotativo de los subtextos en las palabras como metalenguajes (Beristain,1995,110), que se edifican bajo las propias etimologías étnicas, como se ha realizado con el rescate del

---

<sup>75</sup> Desde la óptica de la experiencia psicolinguística, las relaciones de los campos semánticos no sólo son usados para estructurar el léxico de una lengua, sino además como entidades con realidad psicológica que constituyen el almacén de la memoria semántica de los hablantes los cuales incluirán dentro de su competencia lingüística las capacidades de comparar, identificar y producir estas relaciones semánticas (Chaffin et al, 1987, 417- 444)

endónimo *Minka*, palabra que inaugura el primer canto, utilizado también como señal de reafirmación de la etnia en distanciamiento al término Uitoto, pues la autopercepción nativa redefine sus propias autodeterminaciones.

Las motivaciones para definir o entregar un significado para las otras palabras que hacen parte de los cantos siguen respondiendo al principio de morfología aglutinante en donde “los morfemas en su mayoría de clase abierta, recurren a estrategias sintácticas” (Petersen, 2004, 147). Estas estrategias hacen parte del contenido semántico, ya que desde su estudio es preciso asumir como objeto de sentido, tanto los aspectos nocionales del significado como los particulares relacionados con los usos y las funciones contextuales, además de “las intenciones sumadas a otros elementos pragmáticos, por lo que las composiciones trascienden del concepto” (Lyons, 1980, 32) generando además un conocimiento más amplio a partir de un solo término. Por ejemplo, el lexema *Mona*, del primer canto acompañado del sufijo [-yɛ] que traduce amanecerá, se encuentra en algunos diccionarios de la lengua como sufijo nominal y verbal que indica procedencia y modo: *jofomona* de la casa, *dabemona* por la mañana (Preuss, 1921, 868; Burtch, 1983, 179; Minor, 1987, 81) lo que nos indica que es un morfema de clase abierta que se ubica en diferentes contextos, lo que sugiere que “las redes léxicas de una semántica primitiva” (Wierzbicka, 1996, 13) cumplen una función explicativa cohesionada basada en la relación estructural funcional y clara entre el todo y sus partes como un tipo de meronimia.

En el campo léxico de los malestares o enfermedades del segundo canto: el morfema *fue* (*boca*), que aparece como complemento del sintagma nominal de los términos *jiruɛ* (lujuria) e *ikira* (furia) y, además está sufijado por *na*, adverbio de manera y procedencia: ‘lujuria (por) desde la boca’ y ‘furia (por) desde la boca’ construyendo toda una oración que se explica gracias a este aspecto adverbial, expresada con una sola palabra como lo argumenta

Pettersen a propósito del esquema Holofrástico (2004, 147-149)<sup>76</sup> para entender el contenido proposicional adicional. Las condiciones de verdad para este esquema y propósito requieren sumar a la situación del verbo *eka* (alimentar) acompañado del sufijo de negación verbal condicional de la voz pasiva en tercera persona *ñena*, ‘sí no le da de comer’ del que también participa el sufijo [-*na*] que en este caso como base léxica tiene una función de clasificador verbal puesto que participa de la acción, así este carácter polisintético de las lenguas uitoto se adhiere a su conocimiento pragmático. La boca propiciadora de la palabra, es el principio de la creación de las cosas materiales del mundo como lo explica la historia de *Añiraima* ya que el alimento es origen de la vida como regalo de *Eiño*, igual que la palabra de poder, no tenerlo implica desconocimiento sobre el origen y la creación.

Otro campo léxico importante en las discursividades expuestas, es el de las preparaciones: casabe y casaraman del segundo canto pues aquí los elementos culturales intervienen en la lengua para ofrecer una visión de estas transformaciones de la yuca. En los lexemas existe una relación con sus clasificadores nominales que remiten a características de forma con el sufijo [-*bi*], ‘líquido espeso’ para el caso de *rabi*; y [-*kɨ*] ‘objeto redondo’ para el caso de *Jaiyikɨ*, si se realizara un seguimiento a los otros sentidos que dotan las demás partículas que las componen [*ra-*] (*raa*) ‘cosa, objeto mágico’ (Preuss,1921,886; Burtch,1983,208; Minor 96) y *jaiei*, adverbio ‘desde los comienzos, antigüedad’(Preuss,837;Minor,1987,51; Burtch,1983,121) [-*yɨ*] voz pasiva “será traído” (Preuss,1921,904; Burtch,1983,167). La afiliación no resulta abstracta, lo líquido como una linfa de la salsa de casaraman y lo

---

<sup>76</sup> La fórmula Base Léxica + Predicativo + Actante 1, aglutina todos los elementos morfológicos a su izquierda, todos los elementos necesarios y suficientes para que se pueda hablar de una oración están aglutinados en una sola palabra. La lengua recurre a una sola estrategia morfológica para prácticamente anular dicha oposición en la sufijación de idénticos morfemas a formas verbales y nominales con el fin de marcar actantes y circunstanciales en una construcción más amplia.

redondo como una cavidad concava, son precisamente las alusiones al vientre materno, que es mágico, antiguo y es atraído siempre al presente. Además, es posible manifestar grados de proximidad desde lo cinestésico referido a la representación de propiedades visuales, táctiles o propioceptivas de los objetos (posición, orientación, movimiento, tamaño, textura y forma) y desde la convencionalidad en “la asociación entre morfemas o conjuntos submorfémicos con determinados significados, propios de la cultura” (Navarro,2014,20-21). Los diversos complementos en las relaciones establecidas para la explicación léxico semántica dan cabida al tema de la subjetividad en el lenguaje para la comprensión de los significados de estas lenguas naturales, en las que la semántica debe tomar como objeto de análisis toda la red discursiva de las expresiones: palabras, textos y contextos con los que se gestan los principios imaginarios, el conocimiento lógico y a su vez las formas más diversas de la interacción entre los seres de esta tradición.

Las nociones expuestas sobre las palabras y el contenido de los cantos subsisten gracias a esta memoria cosmogónica que tiene como vehículo la oralidad y las prácticas tradicionales de las mujeres. Las mujeres al seguir los códigos de la naturaleza que se asimilan a su cuerpo y a su forma de estar en el pasado, presente y futuro pueden seguir tejiendo la existencia con las palabras de sabiduría de los ancestros, además son el canasto más constante, diverso y vital que permanece en la Historia. En el reconocimiento de la existencia de estas identidades femeninas mutadas en las plantas que han atravesado muchos tiempos de la historia, es posible identificar que las raíces siguen intactas, pues la mujer es un canto con el que se vuelve a la madre tierra, es un tiempo eterno que coexiste en muchos mundos lo cual implica que seguirá con vida, ella es la voz de la madre tierra si se silenciara está voz, la madre estaría muerta.

## **8. UAFUE, PALABRAS VERDADERAS. PALABRAS FINALES**

Los sonidos son el lenguaje primario de la humanidad, el ruido es lo primero que empieza a procesar nuestro cerebro cuando empezamos a crecer y a crear conocimientos; la música es la primera información que recibimos, elaboramos y construimos del mundo, por eso con ella siempre tenemos conexión. La escritura es nuestra construcción artificial, con ella intentamos plasmar la musicalidad que recibimos del mundo y así nace el arte poético literario; no obstante, este tránsito nos ha desconectado de la expresión original, de las voces que nos acurrucaron desde el primer momento de la existencia. Volver al origen es volver a escucharlas, es devolverles su lugar y, atraerlas al presente es una forma de hacerlas más resistentes para poder establecer un diálogo plural entre la oralidad y la escritura que al volver a las epistemologías ancestrales como fuente sólida de conocimientos, contribuye a reescribir la historia.

Estudiar la poética de la oralidad femenina en la tradición Múruí Muina, es una forma de reescribir, ella se adecua a la acción lírica que corresponde a la armonización de los rezos con el *aiáide*, que es exclusivo de las mujeres y que a su vez posee más de un significado, pues además de referirse al canto antifonal con el las mujeres acompañan la ceremonia, el sufijo [*áide*] por un lado significa ‘masticar’ rumiar la palabra, ósea meditar sobre el conocimiento; por el otro significa ‘producir muchos frutos’ es decir amanecer la palabra y germinar la vida; estas dos acciones son la realización de los poderes femeninos. El lenguaje del viento, de las plantas, del agua se trasmite con el lenguaje universal de la música, las abuelas son portadoras de este lenguaje que llega a la actualidad, por lo que la sonoridad es un aspecto bastante importante pero poco abordado en estudios académicos a pesar de que la percepción auditiva y social coadyuva a la admiración y comprensión

parcial de este complejo comunicativo musical. Es preciso señalar que al apreciar la práctica ritual se reconoce que se trasponen ciertas sonoridades naturales, que dan la percepción de una homogeneidad fónica, lo cual es un ejemplo más de la grandeza comunitaria de este lenguaje. Su efecto sonoro en la repetición concede a las expresiones un carácter eurítmico, este uso es frecuente y suele estar aplicado a varios cantos como una manera de formular enfáticamente algunos de sus pensamientos fundamentales, es parte del método para facilitar recitación y memorización del ejercicio mnemotécnico. Dadas las cualidades gramaticales de la lengua Minka el reconocimiento del sistema acentual para realizar una interpretación de la métrica en las expresiones es más eficiente al considerar a la mora como unidad mínima, pues el comportamiento de las sílabas se basa en su longitud y no en si son sílabas abiertas o trabadas, así mismo hay vocales que se alargan siguiendo los patrones métricos de la expresión de la que hacen parte.

Los elementos prosódicos reconocidos podrían constituir en sí mismos un estudio independiente con un corpus más extenso de un mismo género poético pues las pausas o fluidez de los cantos, los motivos melódicos para grupos determinados de palabras mostrarían más luces sobre las interacciones acentuales, sobre todo si se pudiesen analizar registros en procesos ceremoniales en donde la expresión polifónica y polirítmica es mucho más impresionante por su diversidad. La exploración lírica permite descubrir que, debido a la cantidad de géneros poético-musicales presentes en las tradiciones amazónicas, es precaria la actual información filológica, la cual podría ampliarse con la articulación de la etnomusicología para explorar esas formas de construcción de sonidos y palabras que combinan los demás lenguajes sociales para mantener viva la memoria. La transmisión de estos saberes que ha permanecido hasta la actualidad, revela los sonidos que brotan de la

selva, los cuales acompañan protegen y permiten que sigan el proceso del andar y del sentir de este gran tejido que lleva la paz y la armonía para que siga existiendo la alimentación y vida, este tejido es un conocimiento que se imparte para la vida.

Al iniciar este estudio con un proceso empírico que se dispuso estudiar esta poética oral, reconociendo sus cualidades y contextualizarlas, centrandose en significados, descripciones y definiciones desde el contexto; esta investigación se ha nutrido de la sensibilidad de los símbolos e identidades arrancadas por la colonización. Puede que la voz real de la etnia no sea escuchada, sin embargo, algo que nos salva de la labor academicista es la intención de seguir transmitiendo, pues tejer estas palabras es una creación, es transformar es dar vida a estos conocimientos que con sus múltiples tejidos plasman la ley de origen y la palabra de vida. Es admirable la capacidad imaginativa de recrear el mundo que tiene la poética *Minka*, pues da la sensación de entrar en un ilimitado sistema de narraciones que contienen los sentidos más profundos de la vida y finalmente, para quienes nos atrae tanto las palabras y la literatura, esta indagación es una puerta, un hilo que apenas se empieza a coser; por lo que las palabras finales para este trabajo, son sobretodo la apertura a nuevas formas de amanecer, ya que los finales en esta poética no existen.

Asumir como principios las bases epistemológicas de la sabiduría de la etnia en el horizonte de la investigación como prima en estas páginas, es una apuesta decolonial pues va al origen de la expresión devuelviendole la voz a la comunidad, su cosmogonia y a la manifestación más grande de lo femenino *Eiño*, como energía de vida. Todo lo que en el universo es una manifestación de vida es gracias a ella, cada cosa tiene vida, pero no de la misma forma y este es el tejido que se sigue interpretando, recordando y construyendo con los cantos que se fueron trenzando para el poder de *Eiño*. Todas las manifestaciones de lo



femenino se relacionan a ella por lo que está en todas las creadoras de la vida, las plantas y las mujeres. La reiteración y constante repetición de los elementos esencialmente femeninos como la fuerza, la dulzura, el trabajo, la sanación, el cuidado, los alimentos y las plantas sagradas es una forma de recordar y darle el valor real que tiene para nosotros. Una evidencia de esto es que plantas como el tabaco, el cual crece en todos los continentes y la coca propia de Suramérica, son las primeras nativas de los territorios que hace mucho están siendo denigradas, difamadas y condenadas por parte del desconocimiento sobre su universo biológico por lo que son una muestra de lo ajeno que es el conocimiento empírico tradicional al científico, intelectual y académico. Todo lo femenino desde la naturaleza recuerda la importancia del tejido que es la mujer y su poder, pues se teje para proteger, para portar los alimentos, para tejer la palabra, por eso ella es tejido de pensamiento y de educación propia, el tejido es volver a la raíz es entender que el conocimiento de los ancestros y que ellas pueden participar con la palabra, como guardianas de esta, con el espíritu de protección de la madre tierra. La palabra tejida es una forma de aportar a las ideas de la madre, es la voz de la madre y dice que los pueblos nativos están, existen y debemos escucharlos, no hay que desaprovechar lo que aún la madre dice y esta tesis es una forma de oírla.

Las palabras son el componente fundamental de este tejido y de su lengua, por ende, de sus sentidos y significados. La motivación del *Minika* para conformar y crear cantos atiende a sus principios semióticos mínimos, que se trabajan simultáneamente a los nexos que contrae con los demás niveles lenguaje como el morfológico, sintáctico, el textual y pragmático. Entender el funcionamiento de las palabras a partir de la composición morfológica, con las características de fusión y elisión, hace que con los diferentes lexemas

clasificadores (nominales o de clase) se distinguen rasgos de lo nombrado, por lo que es posible conseguir una representación visual que termina siendo un significante materializado en términos de aceptación cultural.

Este intento por clarificar las interacciones que de algún modo vislumbran el funcionamiento mental para la determinación semántica del léxico Múruí Muina que, sin llegar a comprensiones perfectas, desde los procesos de conocimiento común apunta a explicaciones al menos descriptivas que contienen una influencia analógica con las percepciones naturales. Resulta ser revelador los grados de iconicidad en las palabras analizadas y como su referencialidad apunta a lo femenino como un principio eterno y estable. La asociación entre morfemas o conjuntos submorfémicos con determinados significados, dan la impresión de que la forma sonora se relaciona con el significado mismo de los términos desde el plano sinestésico, el referido a la representación de propiedades visuales, táctiles o propioceptivas de las plantas y preparaciones. En la interpretación de estas expresiones lingüísticas y la proxemia que los acompaña se reconoce que los símbolos resultan susceptibles a la resignificación, sumando que el trabajo intelectual de esta comunidad como construcción particular de mundo, enhebra múltiples procesos cognitivo comunicativos en los que se destaca la actividad artística fusionada: el discurso poético, el canto y la danza. Resulta singularmente valioso que su permanencia se deba al ejercicio de memoria que está fundamentado en su tradición oral, expresada en el *rua*, como instrumento pedagógico y palabra de sabiduría a través del que se expresa la creación del mundo, ya que es como un repositorio de la historia de las culturas.

El *rua* es donde de alguna manera se ha escrito todo el conocimiento, su afinidad con lo femenino y la maternidad es estrecha, por esto mismo en estas páginas, ha sido necesario

revitalizar y escuchar las voces de lo femenino, apuesta que se ha nutrido de un gran abanico intertextual de lecturas, por lo que cabe decir que deben ser atendidas muchas más voces de mujeres nativas, por ejemplo: “las narraciones de las sobrevivientes del genocidio amazónico a través de sus herederas, son experiencias que deben ser memorizadas, estudiadas, y presentadas para prevenir los riesgos de nuevas hecatombes. Así mismo, en la actualidad, dichas vivencias constituyen un referente que puede ser aplicado a las situaciones cotidianas que viven las mujeres de origen étnico, que siguen sufriendo el despojo de sus tierras y la violación del derecho a la autodeterminación” (Kuiru,2019, 12). Seguir opacando las expresiones étnicas, desde los objetos investigativos académicos implicaría seguir omitiendo parte del legado cultural que no se ha reconocido y que las condiciones naturales de los territorios están demandándonos hace mucho tiempo.

El lenguaje del canto tradicional, revisado como creación estética y leído con los conocimientos académicos, ha sido un interesante proyecto de trabajo que ha expandido el foco de interés intelectual a campos como la música, la antropología, la historia y la agroecología. La multiplicidad de alternativas que permite una exploración a partir del lenguaje o código en el que se expresa, que puede ir desde una lectura literaria hasta los múltiples análisis posibles con las disciplinas lingüísticas, que darían un mejor panorama sobre estos saberes, ya que hace falta explorar e indagar mucho más sobre los conocimientos que nos traen las comunidades ancestrales. De igual modo esta experiencia ha sido una oportunidad de revisión personal y encuentro íntimo sobre los lugares y las labores e intereses que como mujer deseo ocupar, alimentar y conocer, pues nuestro ser femenino es parte de un tejido, de un constructo social que nunca terminará.

## 9. BIBLIOGRAFIA

Aristóteles, (1963) *Poética*, trad. de E. Schlesinger. Buenos Aires.

Areiza Serna, Laura (2014) “Anastacia Candre: Nimairarango-mujer del saber- en Yuaki Múruí Muina” En: *Mundo Amazonico* Vol (5) pp. 161-176

\_\_\_\_\_ (2015). “Eiki jikanote: preguntas por el canto adivinanza” *Revista Mundo Amazónico*. Vol. 6 (2). pp. 105-130.

\_\_\_\_\_ (2016). *Uiki moroma komeki, riaroki komuiya: el juego de pelota corazón del padre, frutales de vida*. [Tesis maestría] Universidad Nacional de Colombia, sede Leticia.

\_\_\_\_\_ (2019). “Jayechi rua: canto tradicional wayuu y múruí-muina. Un estudio etnopoético para la revitalización lingüística y cultural”. Proyecto registrado en la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad de Pamplona y en coinvestigación con la Universidad Nacional de Colombia, sede Leticia.

Arias Yerena, A.D (2012, septiembre-diciembre) Significados y apropiaciones mexicas de la Danza del Sol. Estudio de caso de Axixik Temazkalpul-li. *Revista Cuicuilco* (55) pp. 195-217.

Baldinger (1986) *Etimología popular y onomástica*. *Lexis*, 10 (1),p. 1-24.

Biezais, Haralds (2005). *Dainas*. *Enciclopedia de la Religión* 4 2ª ed (pp. 2127, 2128). Usa: Thomson Gale.

Becerra Bigidima, Eudocio. (2008) *Riaki Rafue: Palabra de consejo sobre la cacería. Forma y función* Vol (21) pp. 59-86

Beristaín, Helena (1995) *Diccionario de rétrica y poética*. Mexico. Editorial Porrúa.

Berliner, Paul. (1981) *The soul of Mbira*. Berkeley. University of California Press.

BOERSMA, Paul y David WEENINK (2010): *Praat: doing phonetics by computer*, versión aplicación digital.

Burtch, S. (1983) *Diccionario Huitoto Murui Tomo I*. Peru, Yarinacocha Pucallpa. Instituto lingüístico de verano.

Briñez, Ana Hilda. (2002) *Casabe, símbolo cohesionador*. Bogotá. Ministerio de Cultura

Calle, Horacio & Crooke, Isabel (1969). *Los huitotos, notas sobre sus bailes y su situación actual*. *Revista de la Universidad Nacional*. Número 3, p. 80-95.

Candre, Anastasia (2006). *Historia de Diijoma. Murui iemo muinani rafue. Okaina iemo jaziki rafue. Saberes uitotos. Narraciones y plantas*. Bogotá: Terra Nova.

\_\_\_\_\_ (2007). *YUAKI MURUI-MUINA Cantos del Ritual de Frutas de los Uitoto*. Informe final. Bogotá: Ministerio de Cultura.

\_\_\_\_\_ (2011) “Historia de mi padre Mogorotoi ‘Guacamayo azul’: palabras del ritual de las frutas que llega a nosotros como comida en abundancia, de parte de la etnia ocaina” En: Mundo Amazonico vol (2) pp.307-327

Candre, Hipolito et all, (2016) Ranino ua uai. MUNDO AMAZONICO Vol 7(1-2) pp. 137-150.

Colin, Dean. (1996) *THE AUSTRALIAN ABORIGINAL 'DREAMTIME' (Its History, Cosmogenesis Cosmology and Ontology)* Australia, Victoria: GAMAHUCHER

Corredor, Blanca (1989) La Maloka [Tesis de Antropología] . Universidad Nacional de Colombia. Bogotá

Echeverri Restrepo, Juan Álvaro. (1992). Sondeo de fuentes bibliográficas sobre lenguajes del interfluvio Caquetá-Putumayo. Amazonía colombo-peruana. *Amerindia*, 17, 149-172

\_\_\_\_\_ (1993) Tabaco Frio, Coca Dulce. Colombia, Colcultura.

\_\_\_\_\_ (2002). “La escritura de las narrativas orales indígenas”. En: Trillos, Amaya María. (comp. y ed.). Enseñanza de las lenguas en Field Linguist’s Toolbox 1.5.5 [Computer Software]. (2009). Dallas, Tx: Shoebox 5.0 by SAG para SIL Internacional. Consultado en <http://www-01.sil.org/computing/toolbox/information.htm>.

\_\_\_\_\_ (2016) La conjuración de la madre. Sobre el texto de Anastasia Candre. En: Dialogos vol (16) pp.47-60

Gasché, Jorge (1984) Algunos *buiña*, Cantos de beber de los Huitotos. Amazonia Indigena. Vol (8) Copal Lima.

\_\_\_\_\_ (2007). “Cuatro cantos-advinanzas huitoto”, en: Folia Amazónica. Vol. 16 No. 1-2.

\_\_\_\_\_ (2009a). ¿Qué son "saberes" o "conocimientos" indígenas, y qué hay que entender por ‘diálogo’?. En Memorias Primer encuentro amazónico de experiencias en diálogo de saberes. Leticia: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de [http://www.investigacionimani.unal.edu.co/Material/20100301\\_220432\\_MEMORIAS%20DIALOGO%20DE%20SABERES.pdf](http://www.investigacionimani.unal.edu.co/Material/20100301_220432_MEMORIAS%20DIALOGO%20DE%20SABERES.pdf)

De Ferranti, H. (2000). Japanese Musical Instruments. (primera impresión). New York: Oxford University Press Inc

Descola, P. (2005) Más allá de la naturaleza y de la cultura. En: Cultura y Naturaleza Jardin Botanico de Bogotá, Jose Celestino Mutis. pp 75-96

Geertz, Clifford.1987a [1973]. La interpretación de las culturas. México, Gedisa.

Gutierrez, Natividad. (2012) Mitos nacionalistas e identidades étnicas: Los intelectuales indígenas y el estado mexicano. Mexico: UNAM

Hayes, Bruce. (1995) Metrical Stress Theory. Principles and case studies. Chicago: The University of Chicago Press

Hernandez, Aida. (2000) Entre el etnocentrismo feminista y el esencialismo étnico. Las mujeres indígenas y su demanda de género. Revista Memoria Vol (132) 206-229.

Hymes, Dell. (1965). Some North Pacific Coast Poems: A Problem in Anthropological Philology. American Anthropologist Vol 67, pp. 316-341.

Jitómagaro Monayatofe, Jitómaña (2010-2019). Sobre los géneros poéticos y la cultura minika. Conversaciones. Archivos de audio.

Kristeva, Julia. (1978) Semiótica I. Madrid: Editorial Fundamentos.

\_\_\_\_\_ (1999) El porvenir de la revuelta. Trad. Beatriz Horrac. Argentina, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Kuiru Castro Fanny (2019) LA FUERZA DE LA MANICUERA: ACCIONES DE RESISTENCIA DE LAS MUJERES UITOTO DE LA CHORRERA-AMAZONAS, DURANTE LA EXPLOTACIÓN DEL CAUCHO - CASA ARANA. [Tesis de Maestría] Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Bogotá.

Kuiru Naforo, Ever (2014- 2018) Sobre la lengua y la cultura minika, Conversaciones. Archivos de Audio

Lienhard, Martin (1989). La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988. La Habana: Casa de las Américas.

\_\_\_\_\_ (1998). "Pachakutiy taki. Canto y poesía quechua de la transformación del mundo" En: Oralidad vol (9) pp. 30-41.

Lepe Lira, Luz Maria. (2005) Cantos de Mujeres en el Amazonas. Bogotá: Convenio Andres Bello.

Lyons, J. (1980) Semantica Lingüística. Barcelona. Paidos.

Martin, Maria Belen y Fariñas, Maria Jesus (2000) *Escribir en femenino: poeticas y políticas*. España, Barcelona: Icaria.

Martinez, Rosalia. (2014). Músicas, movimientos, colores en la fiesta andina. Ejemplos bolivianos. En: Anthropologica vol.32 no.33 Lima 2014  
[http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0254-92122014000200005](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92122014000200005)

Mendoza et al (2017) Moniya ringo. Mujer de abundancia y reproducción, Estudio de caso de la chagra de la Gente de Centro,Resguardo Indígena de Monochoa. Intituto Sinchi, Colombia. Kimpres

Mignolo, Walter (2010). Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. España, Madrid: Ediciones del Signo

Minor, Eugene and Dorothy Minor (1976). "Fonología del huitoto." In *Sistemas fonológicos de idiomas colombianos*, vol. 3, edited by Timothy Sudo et al. Bogotá: Ministerio de Gobierno, Institu- to Linguistico de Verano.

\_\_\_\_\_ (1982) Gramatica pedagógica huitoto. Bogotá: Ministerio de Gobierno, Institu- to Linguistico de Verano.

- \_\_\_\_\_ (1987). *Vocabulario bilingüe: Huitoto-Español, Español-Huitoto (Dialecto Minica)*, asesores: J. Arbelaez, B. Saitzema, R. Kudimugu, A. Gaba, D. Jimaido. Lomalinda (Meta, Colombia). Townsend
- Morner, Magnus. (1967). *Race Mixture in the History of Latin America*. Boston: Little Brown.
- Navarro, Herminia. (2014) El lexico etnobiologico en lengua mapuche. Cuadernos de Lingüística Hispanica. Vol (23) pp. 13-28.
- Nattiez, J.J. (2003, diciembre) Juegos de garganta de los Inuit y cantos de garganta siberianos: una aproximación comparativa, histórica y semiológica. *Revista transcultural de música*, vol (7) pp.4-20.
- Niño, Hugo. (2008). *El etnotexto: las voces del asombro*. La Habana, Casa de las Américas.
- Nietzsche, F. (2000a). *El origen de la tragedia*. Barcelona: Tusquets.
- ONG, WALTER J. (1990) *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la Palabra*, México, Fondo de Cultura Económica
- Orjuela, Hector.H. (1983) *Yurupary: mito, leyenda y epopeya del Vaupés*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, pp. 179-265
- ORTIZ, FERNANDO (1983) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales
- Paz, Octavio. (1956) *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Painequeo Paillán, Héctor. (2012). *Técnicas de composición en el Ül (canto mapuche)*. *Literatura y lingüística*, (26), pp.205-228.
- Petersen, Gabriela. (1994). *La lengua Uitoto en le obra de K. Th. Preuss: aspectos fonológicos y morfosintácticos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- \_\_\_\_\_ (2004/2005): «Estructuras nominales y verbales en uitoto». *Amerindia* 29/30. Paris A.E.A., 141-158.
- \_\_\_\_\_ (2007): «Nominal Classification in Uitoto». *International Journal of American Linguistics*, vol. (73, Nr. 4) University of Chicago Press., 389-409.
- \_\_\_\_\_ (2010) *Aproximación a una categorización léxica de la lengua uitoto*. *UniverSOS* (7) pp 151-164
- Piñero Perez, Oscar (2008) *The Haka Dance: A Successful Combination of a Native. Culture and a Sport*. *Voices from New Zealand* (117-123). España: Tórculo Artes Gráficas, S.A.
- Prieto A. (2015). *Metrica en los cantos tradicionales Katataibo [Tesis de Maestria]*. Universidad Catolica del Perú. Lima.
- Preuss, Konrad T. (1994). *Religión y mitología de los Uitotos: recopilación de textos y observaciones efectuadas en una tribu indígena de Colombia, Suramérica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Vol. 2, 105-116.

Rama, Ángel. (1987). Transculturación narrativa en América Latina, México D.F., Siglo XXI editores.

\_\_\_\_\_ (1998) La ciudad letrada, Montevideo, Arca

Ramirez, J. (2003). La canción Huichola. WIXARIKA XAWERI. Revista Función volumen (27-30) pp. 65-113

Rivera Cusicanqui, Silvia. (2010) Violencias reencubiertas. Bolivia, La Paz : Piedra Rota

\_\_\_\_\_ (2006) Descolonizar el género. En: <https://formacionsocial.blogia.com/>

Ricoeur, P. (1991). “Retórica-poética-hermenéutica”. Estudios de Filosofía , 87-97.

Rocha, Miguel. (2013) Oralituras y literaturas indígenas en Colombia: de la constitución de 1991 a la Ley de Lenguas de 2010. A contra corriente, vol 10 (3) 74-107.

\_\_\_\_\_ (2017) Pütchi biyá uai. Bogotá, Ministerio de Cultura.

Seco del Cacho, Manuel (2007). El iceberg analógico y el concepto de etimología popular. Interlingüística. Vol (9) pp. 305 - 308

Suarez, Liliana. Hernandez, Rosalva. (2008) Descolonizando el feminismo, Teoria y practica desde los márgenes. España: Catedra

Schneider, Marius. 1946. El origen musical de los animales símbolos en la mitología y la es-cultura antiguas. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Instituto Español de Musicología, Monografías, I.

\_\_\_\_\_ 1957. “Primitive music”, en Egon Wellesz (compilador), Ancient and Oriental Music. Londres, Oxford University Press, pp. 1-82.

Tedlock, Dennis. 1983. The Spoken Word and the Work of Interpretation. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Tagliani, Lino. (1992) Mitología y cultura Huitoto. Abya yala, Ecuador.

Teuquema, Maria. (2018-2019) Sobre la mujer y algunas palabras de origen. Conversaciones y grabaciones.

Urbina, Fernando. (1991) Trabajo de Campo Cabildo Milán. Archivo personal.

\_\_\_\_\_. (2004). Dījoma, el hombre-serpiente-águila: mito Uitoto de la Amazonia. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

\_\_\_\_\_. (2010) Palabras de Origen. Colombia, Bogota: Ministerio de Cultura.

Urrego, Tatiana. (2020) Jagiyi Eño. Sabiduria Femenina de <http://nataurca.wixsite.com/sabiduriafemenina>

Vansina, Jan. (2007) “Tradición oral, historia oral: logros y perspectivas” En: Rev. Historia, Antropología y fuentes orales. No (37) pp 151-163

Varias Garcia, Carlos (2005) La poesía épica. Madrid, España: Ediciones Liceus.



Vivas Hurtado, Selnich. (2010). Kirigai: Los generos poeticos de la cultura Minika. Rev. Antropol. Arqueol. Vol (15) pp.223-244

Walsh, Catherine. (2008). Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político- epistémicas de refundar el Estado. En: *Tabula rasa* (9) 131-152

Wierzbicka, A. (1996) Semantics Primic and universals. New York. Oxford University.