

ALGUNOS BUIÑUA "CANTOS DE BEBER" DE LOS HUITOTO

Jürg Gasché

Tratamos aquí de un género de cantos(1) que es conocido no sólo por los Huitoto, sino también por varios de sus grupos vecinos que pertenecen o a la misma familia lingüística, como los Ocaina, Nonuya y —eventualmente— los Bora-Miraña y Muinane, o a una familia lingüística distinta como los Resígaro que son Arahuaos, o a ninguna familia lingüística hasta ahora identificada, como los Andoque, y que, viviendo en una región geográfica determinada, entre el río Caquetá y el río Putumayo, (y hasta más al sur), han elaborado —sin duda a través de un largo proceso histórico de comunicación e intercambio— sistemas ceremoniales, instituciones y formas de expresión oral similares, de manera que se ha podido considerar el conjunto de estos grupos y sus territorios como conformando una sola área cultural (2).

Este género de canto que los Huitoto llaman *buiñua* se canta en pareja y cuando se distribuye bebida en ciertos momentos de los preparativos o de la celebración de un "baile importante". El hombre ritma la canción con las sonajas de una cinta de cuerda de chambira trenzada y atada a la rodilla derecha; la mujer lo acompaña, cantando en voz muy alta y sólo por palabras separadas y poniendo una mano en el hombro del hombre, mientras que en la otra lleva un pate con "cahuana" para brindarlo a algún invitado.

El término *buiñua* viene de la raíz *bui-* que significa "inmergir, hundir, bucear" y de su forma sufijada *bui-ño* cuyo sentido es "sacar un líquido con

un cucharón, un pate, etc.", y evoca, desde luego, la acción que ocasiona el canto.

La "cahuana" es la bebida corriente de los Huitoto tradicionales. Es un líquido espeso, de color blanco o gris, hecho de almidón de yuca amarga rallada. Se lo mezcla a menudo con la pulpa de diferentes frutos (umarí, piña, aguaje...) o con miel de abeja. En los bailes importantes, la cahuana tiene que ser aguaje, pero como se trata de un fruto estacional que madura, en la parte septentrional de la Amazonía, en los meses de junio, julio y agosto, los Huitoto han inventado una forma de conserva que les permite guardar la pulpa fresca durante varios meses hasta que se quiere celebrar un baile: se pone la pulpa en un canasto hecho de una corteza y forrado tupidamente con las hojas del "platanillo" (*Heliconia sp.*), y se lo entierra debajo del agua en el lecho de una pequeña quebrada.

Hemos llamado "baile" al evento en el cual se cantan los *buiñua*. Es el término que utilizaban los Huitoto del Igaraparaná en la Amazonía colombiana, cuando se esforzaban por hacerme comprender su mundo expresándose en castellano. En el Ampiyacu (Bajo Amazonas, Perú) donde la población huitoto ha adoptado ciertas formas de diversión de la sociedad mestiza —se baila cumbia, salsa, chicha cuando se quiere celebrar un bautismo o un cumpleaños—, se refiere a los bailes tradicionales con la expresión de "bailes de idioma".

Los bailes, en realidad, no son más que los tiempos fuertes de un proceso y un sistema ceremonial general que los mismos Huitoto del Igaraparaná caracterizaron como una "carrera", comparable a la de un profesional de la civilización dominante. El hijo mayor de un "dueño de baile" y jefe de linaje sucede al padre en su cargo ceremonial y hereda de él su carrera.

Sin entrar en los detalles de su organización, basta mencionar que existen entre las diferentes carreras, de una de las cuales cada partilinaje es dueño por tradición, un orden de jerarquía. La de mayor prestigio es la del *lladico* "Viga de baile", seguida por la de *zikii* "bastón de bambú", para solo nombrar las más prestigiosas, en cuyos bailes importantes precisamente se cantan los *buiñua*.

Como bailes "importantes" se considera los que el dueño de baile celebra cuando se encuentra en el zenit de su carrera. La carrera ceremonial puede representarse como una curva en cuya fase ascendente se organizan los primeros bailes, todavía de dimensiones modestas, del joven dueño de baile que acaba de suceder a su padre quien asume en ellos el papel de monitor; el hijo continúa, en esta fase, su aprendizaje cumpliendo ya con las primeras funciones ceremoniales. El zenit está alcanzado con la inauguración de una nueva maloca y una nueva viga de baile, cuya confección ha sido encargada al "socio de baile", quien es el dueño de baile de otro patrilineaje con el cual se intercambia por tradición las prestaciones ceremoniales. En esta fase de la carrera el dueño de baile ya tiene sus propios hijos que aumentan la fuerza de trabajo y la productividad del linaje, lo que permite mayores inversiones de la producción agrícola en las prestaciones ceremoniales y la invitación a los bailes de un mayor número de linajes ajenos. De esa manera la extensión territorial del control ceremonial y del prestigio de un linaje queda directamente vinculada a la cantidad de yuca, tabaco y maní (y en menor grado de otros productos agrícolas) que éste produce gracias a las fuerzas de trabajo que puede movilizar. Estas aumentan nuevamente cuando los hijos de un dueño de baile se casan y los cuñados y suegros de aquellos pueden ser llamados como ayudantes y contribuyentes a la producción de esas prestaciones. La fase descendente de la curva abarca los bailes de la vejez cuando el dueño piensa renunciar a su cargo en favor de su hijo mayor, el cual ya ha fundado su propia familia nuclear.

Para comprender la función de los cantos *buiñua* es preciso distinguir tres grupos sociales que aparecen como actores en la celebración de un baile:

1. los "dueños de la maloca" en la cual se celebra el baile, es decir los dueños del baile cuyo jefe de linaje asume el papel del padre creador, reactualizando el acto de la creación por la recitación de la "palabra del padre" y asumiendo el control del conjunto de las fuerzas sociales y naturales que contribuyen al éxito del baile;
2. los "ayudantes" o "trabajadores" que son los aliados matrimoniales del linaje que organiza el baile; ellos participan, con los dueños de la maloca, en la preparación de la chacra cuya producción se destina al baile, ayudan a arrancar la yuca para el baile y a preparar el casave, la cahuana, el gran recipiente de bebida, la sal de monte (en base de cenizas vegetales) y el polvo de coca; además aportan de sus propias chacras contribuciones en forma de almidón de yuca, casave, maní, pulpa de aguaje, hojas de coca, etc. Todos estos productos, en varias formas de elaboración, son brindados a los invitados a cambio del mitayo —generalmente ahumado— que traen;
3. los "bailarines", que son los propios invitados, que van a cantar y bailar en la maloca, liderados por el socio ceremonial del dueño de baile; ellos son miembros de las malocas y linajes ajenos a la región.

Los Huitoto distinguen dos clases de *buiñua*, cuya función y contenido depende del grupo de actores que los canta:

1. los "*buiñua* propios" o "verdaderos", que cantan los miembros del linaje-dueño del baile cuando brindan cahuana a los trabajadores o a los bailarines; sus palabras se refieren en general a elementos rituales o mitológicos y a atributos y títulos linajeros, recordando de esa manera al público la dimensión espiritual y social global de las actividades festivas que se están desarrollando; algunos "*buiñua* propios" están vinculados a momentos precisos en el ritual del baile;
2. los "*buiñua* de los trabajadores", que los ayudantes cantan cuando ofrecen cahuana a los dueños de la maloca o entre ellos durante el trabajo; estos cantos tienen a menudo un carácter provocativo respecto al dueño del baile que éste "tiene que aguantar" para dar la prueba que controla las fuerzas agresivas y es capaz de convertirlas en un bien, en risa y diversión, ofreciendo, por ejemplo, una pequeña porción de pasta de tabaco y una palabra apaciguante al cantante provocador.

Presentamos a continuación tres "*buiñua* propios" y cinco "*buiñua* de trabajadores" en su versión castellana y con un comentario que precisa el contexto ritual y quiere hacer penetrar al lector en el universo imaginativo y el ambiente mental de los bailes huitoto.

BUIÑUA PROPIOS

1

El canto

el canto del sapo

es curé curé

el canto del sapo al pie del

aguaje de frutas rojas que se

yergue en el patio de Madre

Noinui Buinaño de abajo

el canto del sapo

es curé curé

el canto del sapo al pie del

aguaje de frutas rojas que se

yergue en el patio de Madre

Buinaño-De-La-

Substancia-Roja de abajo

el canto del sapo

es curé curé

"Lo importante en este canto, comentan los Huitoto, no es el sapo, que no sirve más que para divertir, sino la evocación de la palmera aguaje (*Mauritia flexuosa*) en su variedad más valiosa, aquella de frutas rojas (que el castellano loretano llama "shambo"), pues la cahuana de aguaje es la bebida indispensable para el baile; sin aguaje no hay baile".

Madre *Noinui Buinaño* es el título ceremonial de la esposa del dueño del baile del *Iladico* y el color rojo es un atributo de esa carrera ceremonial (como, en cambio, el color blanco es el atributo de *zikiñ*). La noción de "abajo" se refiere al mundo subterráneo y subacuático de donde el creador *Noinui Buinaño* y su esposa, cuyos avatares son el dueño de baile presente y su mujer, han traído los seres y bienes de este mundo. Se trata de un canto particular de la carrera del *Iladico* que canta el recitante de las "palabras de la cahuana", después de terminar esa larga oración que rememora el origen del aguaje, y cuando ofrece por primera vez la cahuana recientemente preparada.

El nombre del sapo y su voz *curé curé* son, según el concepto huitoto, la "manteca" del canto, palabras y articulaciones vocales que dan gusto al cantar.

2

*Se arrastra, arrastra, arrastra
se arrastra, arrastra, arrastra
la boa se arrastra
nuestro enemigo
bajo el aguaje rojo que se
yergue río abajo en la poza de
baño de nuestro enemigo el
animal rojo, la boa se arrastra
se arrastra, arrastra, arrastra
se arrastra, arrastra, arrastra
la boa se arrastra*

Con estas palabras el dueño del baile entrega un pate de cahuana y una bola de pasta de tabaco envuelta en hojas al miembro de su linaje a quien se ha encargado de transmitir la pasta al socio de baile, —gesto que se acompaña, en la maloca de aquél, de la recitación de las "palabras de la bola de tabaco" que garantizan el éxito en la caza a los invitados entre los cuales el socio distribuirá el tabaco recibido.

El canto se revela ser particular a la carrera del *Iladico*, la Viga de baile, que es un avatar de la boa mítica, y, como en el canto anterior, se menciona el color rojo que es el atributo de esa carrera, y el aguaje que evoca la cahuana.

"Nuestro enemigo el animal rojo" se refiere a los animales "cuya piel roja brilla como el sol" y que son: el venado rojo, el tigre rojo y el tigre de agua (una variante de jaguar particularmente peligroso por sus propiedades mágicas). Los Huitoto dicen que "los animales del bosque son los enemigos del hombre", lo que parece inmediatamente comprensible cuando se piensa en el jaguar, pero no es evidente tratándose del venado; sin embargo, los Huitoto lo califican de malvado y bravo por poseer el arma mágica.

3

*Vivimos, vivimos, vivimos,
vivimos, vivimos, vivimos
arriba nosotros vivimos bien
con las palabras del pate de la
vida traído por Madre Noinui
Buinaño de allá abajo
nosotros vivimos bien arriba*

Con este canto, el dueño del baile, teniendo un pate de cahuana en sus manos y acompañado por su esposa o una hija, acoge a su socio el día del baile en el patio delante de la maloca, y lo convida a beber, dando así la señal a todos los invitados que pueden ir a servirse en el gran recipiente de bebida que está fijado en el suelo detrás de uno de los grandes pilares de la maloca.

Las mismas palabras, pero cantadas con otra melodía, son utilizadas por los dueños de la maloca cuando quieren dar de tomar a los trabajadores que vienen a cosechar yuca y aportar sus contribuciones en alimentos, y a los bailarines que se presentan en la maloca, en la víspera del baile, para entregar una parte de su mitayo conseguido gracias a los efectos beneficiosos de la pasta de tabaco recibida del dueño del baile.

Las "palabras del pate de la vida" se refieren a las "palabras de la cahuana" (cf. canto 1.). Comentan los Huitoto: "Es con las palabras de la cahuana de aguaje que nosotros vivimos, nos formamos y crecemos, y esta cahuana no ha sido aportada, arriba de la tierra, por Madre *Noinui Buinañio* de abajo". La cahuana es el símbolo del baile, y el baile significa abundancia en comida, prosperidad, y, simplemente, vida, ya que el Huitoto no puede concebirla sin celebrarla.

BUIÑUA DE TRABAJADORES

4

*No es difícil coger mitayo
no es difícil coger mitayo
tu eres hijo de hombre: después
de tumbar el árbol comerás
carne*

Para comprender a lo que alude el Huitoto con tan pocas palabras, nosotros necesitamos un comentario más extenso:

No es difícil obtener carne de monte, dice la canción, basta con tumbar árboles, preparar una chacra para tener yuca, tabaco, maní, coca ... y poder llamar a un baile en el cual los invitados aportarán su mitayo; así, para comer carne, ni siquiera es necesario ir a cazar.

La caza es considerada como una actividad difícil, penosa, que causa sufrimiento: se camina bajo la lluvia, se siente cansancio, se aguanta hambre..., mientras que el cultivo de una chacra permite una vida tranquila y un trabajo que se adapta a las circunstancias: al clima, a la gana, a la vida familiar...

"Tu eres hijo de hombre" significa simplemente: "tu eres un ser humano y como tal basta que hagas lo que dice el canto para conseguir carne."

Se canta de esa manera, cuando un trabajador ayuda al dueño del baile a arrancar la yuca que se destina al casave y a la cahuana del baile.

5

*El sol el sol es ardiente
el sol el sol es ardiente por eso
ella nunca iba a la chacra
las hojas de yuca le parecen un
tigre acostado en la chacra;
por miedo ella nunca iba a la
chacra; por eso sus chacras
están todas invadidas de
maleza*

Cantado por un trabajador cuando va a ayudar a cosechar yuca en la chacra del dueño del baile, este canto habla de la dueña del baile, burlándose de ella: "El sol era demasiado fuerte para ella o ella tomaba las hojas de yuca por un tigre y tenía miedo de ir a deshierbar la chacra, por eso nosotros los trabajadores encontramos ahora la chacra llena de malas hierbas".

El cantor avanza pretextos fútiles para ilustrar la pereza de la dueña del baile.

El canto no necesariamente alude a una realidad concreta; en todo caso provoca a la dueña del baile, la cual, durante los preparativos y la fiesta, debe soportar todo, al igual que su esposo, sin enojarse.

6

*¿Por qué fuiste a invitarme?
¿por qué fuiste a invitarme?
¿Por qué fuiste a invitarme?
antiguamente en el origen la
garza ha sufrido hambruna, y
de mí, que sufro de la misma
desgracia, tú has querido
burlarte: ¿por qué fuiste a
invitarme?*

Así canta un trabajador, dirigiéndose al dueño del baile, cuando trae a la maloca su contribución de comida:

"Por qué fuiste a burlarte de mí, invitándome a ayudarte, aunque sabes que sufro de escasez de comida y no tengo qué traerte para comer?"

Al contrario de lo que dice, el trabajador acaba de entregar al dueño del baile una cantidad importante de casave, almidón, etc. El se queja de una situación lamentable pero ficticia que imputa al dueño del baile para tener motivo de enojarse con él y manifestarle su cólera; eso le permite fingir y expresar sentimientos hostiles insinuando una mala conducta del otro.

Sin embargo, puede ocurrir que el canto toque un trasfondo real y que el

trabajador, en el momento de recibir la invitación, no tenga muchos recursos. Atribuyendo al dueño del baile la intención maliciosa de burlarse de él —aun cuando ése no haga más que cumplir su deber y ejercer sus derechos— el trabajador se libera de la vergüenza que siente al mostrar su magra contribución.

Vemos aquí un ejemplo de las provocaciones que el dueño del baile tiene que soportar estóicamente o, mejor, con buen humor.

La traducción no da cuenta del juego de palabra que utiliza la homonimia de las raíces que significan "garza" y "tener hambre".

7

*Reclamando vino
reclamando vino
miedo miedo
así es: después que he agarrado
el hacha que Uds. habían
recibido con miedo, él vino a
nosotros reclamando almidón*

El canto se dirige a los dueños de la maloca del baile y se refiere a su dueño, cuya hacha el trabajador ha cogido cuando había ido a colaborar en la tumba de la chacra para el futuro baile; no contentándose de este trabajo, el dueño además había venido a la casa del trabajador reclamándole almidón como contribución individual de él y de su familia.

Estas palabras pueden comprenderse como un reproche a un dueño de baile que exige mucho y ofrece poco. Al mismo tiempo, enumerando sus aportes, el trabajador hace valer su pretensión de recibir bastante mitayo en compensación de sus servicios; y de hecho al dueño del baile le incumbe "pagar" a los trabajadores con la carne que recibe de los bailarines invitados.

Para explicar la asociación que se hace en el canto entre el hacha y el miedo, Augusto Kuiru, el jefe del clan *jitomagaro* "sol", contaba:

"El hacha de fierro es una herramienta que recuerda el miedo, pues en el tiempo de mi padre era obtenida de los blancos por intermedio de los Bora y Ocaina a través del comercio de esclavos: se cambiaba un hombre (u hombres?) por un hacha (o machetes). Un jefe del clan ocaina *fizizai* "colibrí", llamado *Zomoda*, pasaba por las malocas llevando hombres encadenados para intercambiarlos. De esta manera los blancos obtenían esclavos. Las primeras hachas habían venido del

Cahuinarí (un afluente derecho del río Caquetá): el jefe bora *Uigida* la había recibido de los blancos; de él, el hacha pasó al jefe bora *Kuema* (*Maiña?u*, en bora), y de él a *Zomoda*". —Cabe mencionar que los hijos de Augusto Kuiru no sabían explicar la expresión del "hacha que da miedo", hasta que su padre les contó estas reminiscencias históricas(3).

8

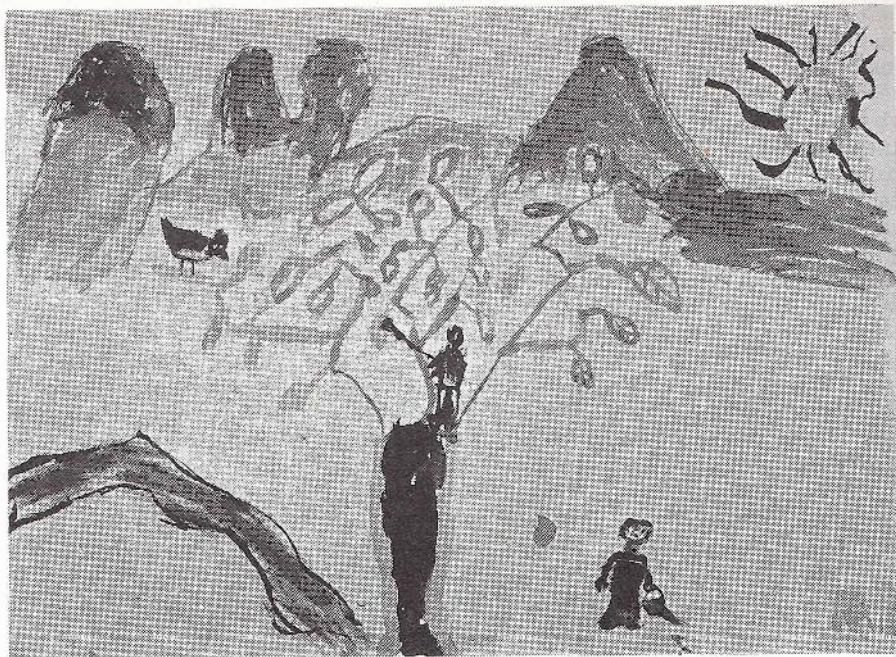
*He tomado una mujer dormilona
yo llegué con hambre
he tomado una mujer colérica yo
llegué con hambre
he tomado una mujer dormilona
yo llegué con hambre
he tomado una mujer dormilona
yo llegué con hambre
cuando tu propia gente come
buen casave, yo, por haber
tomado una mujer perezosa,
yo llegué con hambre*

Cantadas por un trabajador que aporta su contribución de comida al dueño del baile, estas palabras sugieren para los Huitoto la siguiente situación:

"El trabajador ha escuchado que la esposa del dueño del baile había dicho que su mujer era colérica, dormilona y perezosa. Aportando en abundancia casave, mani..., él prueba lo contrario". Sin embargo, el canto toma en serio los decires de la dueña del baile, pues proporcionan al trabajador un buen argumento para pedir comida: "Ya que mi esposa es perezosa y no me da nada de comer, tengo hambre; idénme de comer!". El trabajador, a la vez, muestra que no es víctima de los rumores, los desmiente y aprovecha para reclamar comida. La alusión a estos rumores, poco halagadores para la mujer del trabajador, revela una tensión latente entre las dos partes, a la cual el baile da la oportunidad de manifestarse para que sea convertida en diversión y alegría por la "virtud" del dueño del baile.

"Tu propia gente" se refiere a la gente del linaje del dueño del baile, los dueños de la maloca, excluidos los trabajadores, que son originarios de otras malocas.

Los comentarios habrán puesto en evidencia un hecho fundamental para la comprensión de estos cantos: el sentido de sus palabras no se entiende sin referencia a la situación concreta en la cual se las canta. El contexto global ceremonial, en el caso de los "buiña propios", la situación particular del trabajador cantante, en la mayoría de



NOTAS

los "buiña de trabajadores", son parte integrante de su significado. El lector puede comprobarlo leyendo los cantos sin prestar atención a las explicaciones; inevitablemente tendrá que preguntarse ¿de qué se trata en el fondo?

En el caso que una situación, en referencia a la cual el canto toma su sentido, no sea real, ella queda sin embargo implícita, y su carácter ficticio da una nota irónica particular al canto. Las provocaciones, desde luego, disponen de dos registros: uno real, otro ficticio, que el cantante utiliza a su conveniencia.

Este arraigamiento de los cantos en su contexto concreto tiene su mayor razón en el hecho que estos cantos no tienen otro modo de existencia que no sea el oral, ya que la cultura huitoto, como todas las culturas selváticas, desconocía la escritura. Sólo en el instante mismo en que se lo ejecuta, el canto se materializa en la realidad; su contenido, desde luego, está destinado al instante y la situación en que se hace escuchar.

Al contrario de las canciones comerciales y de la poesía de la cultura dominante que evocan —"crean"— situaciones, describiéndolas con medios poéticos de variable genio, los cantos huitoto se insertan en una situación dada por el contexto de su ejecución. En este sentido se los podría comparar con las réplicas cantadas de una opereta, constituyendo el "baile" el marco general de la obra teatral.

1. Los cantos que presentamos en este trabajo han sido recolectados en 1969/70 entre los Huitoto del clan *jítomagaro* "sol" del río Igarapará (Amazonia colombiana), durante una misión etnográfica financiada por el Fondo Nacional Suizo de Investigación Científica, la Werner-Reimers-Stiftung für anthropogenetische Forschung, Bad Homburg, RFA, el Centro Nacional de Investigación Científica, París, y la Smithsonian Institution, Washington.
2. Traducciones de "cantos de beber" bora y andoque, acompañadas por notas explicativas, redactadas por M. GUYOT (bora) y Y. LANDABURU (andoque) se encuentran en: *La tete dedans. Mythes, récits, contes, poemes des indiens d'Amérique Latine*. París, Maspéro, 1980. Para muestras musicales de este género de cantos, ver: J. GASCHÉ y M. GUYOT *Música de los Witotos y Boras, selva colombiana*. Collection "Musée de L'Homme" et CNRS. Archives d'ethnomusicologie 1. París. 1976, (un disco, 30 cm., con nota explicativa).
3. Sobre el comercio de esclavos y la introducción del hacha de hierro en la región del Caquetá, de la cual este canto es una reminiscencia muy tardía, ver: C. von MARTIUS, *Beiträge zur Ethnographie und Sprachkunde Amerikas zumal Brasiliens*. Leipzig. 1867. 1. pp. 477 y 534 sgg. M. GUYOT, La Historia del Mar de Danta, el Caquetá. Una fase de la evolución cultural en el Noroeste amazónico. *Journal de la Société des Américanistes*. París. 1979. 66. 99-123. H. LLANOS VARGAS, R. PINEDA CAMACHO *Etnohistoria del Gran Caquetá. Siglos XVI-XIX*. Bogotá, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República. 1982.