

De la investigación etnomusicológica a la composición

‘IPIAK Y SÚA’, UN MITO SHUAR COMO MOTIVO DE COMPOSICIÓN OPERÍSTICA

Jannet Alvarado

Cuenca, junio de 2015

Resumen

La investigación etnomusicológica de las nacionalidades indígenas ecuatorianas puede servir como fuente de desarrollo estético musical, este es el caso de la cultura shuar, que ha sido estudiada para utilizar su mitología como base para la composición contemporánea de la ópera *Ipiak y Súa*, nombres femeninos de dos personajes mitológicos que cumplen el rol importante de metamorfosear en árboles que producen el pigmento rojo y negro, con los cuales los miembros de su etnia se pintan el rostro como amuleto estético de buena suerte. La ópera basa su técnica compositiva en el número tres, que se encuentra como número conductor de la vida de este grupo: ser humano, animales y naturaleza.

PALABRAS CLAVE: nacionalidades indígenas ecuatorianas, mitología shuar, estética musical, ópera, número tres.

Acercamiento etnomusicológico a la cultura shuar

La etnomusicología contemporánea permite aproximarse y conceptualizar los fenómenos sonoros de una sociedad a partir de su contexto cultural. Si la musicología se refiere al ‘texto de la música’, la etnomusicología se refiere al ‘contexto’, diría Francisco Cruces (Cruces, 2002).

Cantos, música, sonidos desprendidos de la naturaleza, de la comunicación oral entre los miembros de una comunidad y todo cuanto suena dentro de ésta, puede ser interpretado culturalmente, porque representa un comportamiento, un tiempo, un lugar, es decir tiene un significado (Nattiez, 1990).

La etnia ecuatoriana shuar se ha desarrollado y se mantiene en un contexto singular de complejidad social, cultural y política. Revisemos algunas características de este grupo.

Estudios arqueológicos reseñan vestigios humanos en el área donde habita la etnia shuar, desde hace 2.500 años (Banco Central del Ecuador, s/d). Es una de las nacionalidades indígenas ecuatorianas que vive relativamente una organización social de clan, que era su organización ancestral, basada en relaciones sororales y de nexos familiares. Está ubicada al sur de la Amazonía ecuatoriana y al norte de la peruana. La mayor parte de la población se encuentra repartida en las provincias de Morona Santiago, Pastaza y Zamora Chinchipe. Ha estado sujeta a continuas colonizaciones, agresiones de labores mineras y de extracción petrolera.

Su forma de vida ancestral estaba en relación íntima con la naturaleza, con el canto, el ritmo y el sonido. Algunos habitantes todavía viven bajo esta relación. Su cosmovisión ha sido el centro de estudios y elucubraciones desde que se tiene registros de crónicas sobre incursiones conquistadoras y colonizadoras.

Los incas intentaron dominarlos pero fracasaron en sus intentos; igual circunstancia ocurrió con los conquistadores españoles, que encontraron que los habitantes de 'Zamora y Chinchipe'¹ eran demasiado hostiles y salvajes, como lo menciona Cieza de León en *El señorío de los incas* (Cieza de León, 2005) o Jiménez de la Espada (Jiménez de la Espada, 1831) en sus escritos al respecto.

En las dos últimas décadas del siglo XIX se iniciaron labores misioneras de los jesuitas y otras órdenes con bastante dificultad, sin lograr despojarlos del todo de su contexto religioso, cultural y físico. Hasta nuestros días, en el interior de la jungla se mantienen algunos grupos herméticos que cuidan su entorno natural y cultural. Por la misma época se propagó el entusiasmo por el oro, lo que provocó la llegada de colonos y disminuyó la población ancestral. Muchas rupturas y transformaciones socioeconómicas, así como ecológicas, se han generado en sus territorios a 1.200 metros sobre el nivel del

mar. Actualmente, modelos occidentales de 'progreso' usurpan sus formas de vida, incluida su música, para integrarlos al Estado ecuatoriano y a la globalización.

Su organización social delimita los roles y las funciones de género conviviendo con la biodiversidad de la naturaleza; las mujeres siembran y cosechan, cuidan a los niños; los hombres se dedican a la caza y son guerreros, actividad que la realiza para restablecer el orden de la comunidad y la justicia.

Su principio vital no está en la violencia como comúnmente se cree y se mal interpreta por ser una comunidad guerrera. El tan controversial rito de la *tzantza*, o corte y reducción de cabeza del enemigo, se practicaba para vengar una injusticia, la muerte cometida a un inocente; la *tzantza* era ejecutada por el *tsánkram*, un fuerte guerrero que necesitaba el consentimiento de *Arítam* (Dios) para ejecutar la *tzantza* después de una iniciación muy seria y de haber descubierto a través de consultas a los shamanes, quién es su enemigo. El mono perezoso era el animal en quien se ejercitaba la técnica de la *tzantza* para crear oficio en la adolescencia. Todas las diligencias realizadas para completar el rito de la *tzantza* iban acompañadas de 'música' funcional para esas circunstancias.

Mitología y etnomusicología

La cultura shuar ancestral vive del mito, de lo natural y lo sobrenatural; características que definen el comportamiento del individuo subordinado a sus mitos, ritos y símbolos, en una comunión con la naturaleza para mantenerla en equilibrio.

Algunos personajes de su mitología son: *Arítam*, Dios omnipotente de la vida y de la muerte, que a la vez se presenta como muchos otros dioses y diosas para hacer el bien. *Nunkui*: diosa de las huertas. *Shakáim*: dios creador de la selva. *Uwí*: renovador del ciclo vital de los seres vivos. *Etsa*: creador de los animales que viven en la Tierra. *Tsunki*: creador de los animales del agua, y la salud. *Ayumpum*: fecundador de las mujeres².

1 Actualmente provincia ecuatoriana de Zamora Chinchipe.

2 Citado por Tamara Landívar en su Monografía: *Tzantza: mito y*

Hay tres factores
interrelacionados
en la vida ancestral
de los shuar: ser
humano, naturaleza
y animales.
Estos elementos
también se asumen
estéticamente en
la composición a
través de estructuras
formales ternarias.
El canto shuar
se articula con
melismas, como
inflexiones de alturas
sobre una nota
principal, pero no
al modo gregoriano
ni flamenco de
Andalucía, sino de
modo propio.

Para reunirse con *Arútam*, espíritu mayor de los shuar que habita en el agua de las cascadas, solo se lo puede hacer a través de lo trascendente, de lo sobrenatural, del *natem* o *ayawaska*,³ que tiene diferentes características según su uso; uno es el *natem* utilizado por los shamanes (brujos, sabios) y curanderos, encargados de mantener la salud del pueblo; otro es el utilizado para convocar y reunirse con *Arútam*; otro para las personas comunes y otro para los perros a quienes también se les convida un poco, para que colaboren con sus actividades diarias. Tan esencial es su uso que a los recién nacidos también se les concede una mínima cantidad para integrarlos al mundo espiritual *Uwinshi*.

Estos actos en particular y todos en general, están acompañados por una determinada sonoridad, canto o melodía, sin la cual no es posible la acción vital diaria; en otras palabras, es parte de la vida. Esta sonoridad no constituye solamente el efecto acústico del canto o de la utilización de instrumentos musicales, sino todo el paisaje sonoro que conforma el contexto audible, sensorial de una actividad ritual o cotidiana en sus diferentes momentos. En este punto se comparte con Julián Woodside la noción de paisaje sonoro:

“Un espacio determinado en donde todos los sonidos tienen una interacción, ya sea intencional o accidental, con una lógica específica en su interior y con referentes del entorno social donde es producido, siendo así un indicador de las condiciones que lo generan y de las tendencias y evolución de una sociedad”. (Woodside, 2008).

Música y cantos shuar

Lo que podríamos llamar *música shuar* está interpretada por instrumentos musicales propios de su cultura y por cantos en su idioma, pertenece a la familia lingüística ‘shuar-chicham’. Yaa chicham,

rito de una tradición perdida, con el uso de la reserva etnográfica nacional del Banco Central del Ecuador, sucursal Cuenca. versión digital. (Cortesía)

3 Natem: Bejuco alucinógeno utilizado por los curanderos y shamanes.

que significa idioma de las estrellas. Shuar en español significa 'hombre' o 'ser hombre'; se los conoce también como 'jíbaros', término despectivo dado por los españoles para significar hombres salvajes, sin sentido, sin cultura.

Su vida en relación con la naturaleza y con los animales estaba íntimamente ligada al sonido, a la palabra, a la entonación de sus plegarias; a la música promotora y protagonista de comportamientos culturales, la cual parafraseando a Merriam define como 'usos y funciones' (Merriam, 1964) de su grupo social.

Entre los cantos y plegarias utilizados para acompañar actividades diarias de cualquier categoría: religiosa, profana o guerrera se utilizan los: *Anent*: Plegarias llenas de enseñanzas, para comunicarse con el mundo divino; *Nampet*: Poemas para manifestar sentimientos; *Chichamat*: Sermones matutinos para transmitir sus experiencias; *Aújmátsamu*: Saberes mitológicos que contienen la cosmovisión shuar.

Anent para construir una vasija de arcilla
(Mundo Shuar, 1978: 43).

Nunkui nuwa asanakutu
Mujer Nunkui siendo yo

winia nuwéchirnáka mi arcillita
tantajar amarjai hice sonar

El mito shuar como motivo estético operístico

Nociones de deconstrucción de Derrida (Derrida, 1997), (De Peretti, 1989); del *Arte en estado Gaseoso*, de Michaud (Michaud, 2006) y sobre todo la percepción de la cosmovisión del mundo natural shuar basada en el tres, son las piedras angulares para la construcción de la estética de la composición de la ópera *Ipiak y Súa* para orquesta, solistas, dos coros y electroacústica de Jannet Alvarado. El reparto de la ópera está basado en los personajes mitológicos.⁴

⁴ Existe un ejemplo Mp3 de la pista electroacústica de la obra de la ópera sobre la que suena a orquesta.

Ipiak (soprano I).- Mujer joven de 21 años, sagaz, imaginativa, siempre vestida en tonos rojos, cabello largo, tiene poderes para transformar la naturaleza.

Súa (soprano II).- Hermana menor de Ipiak de 19 años, reflexiva, alegre, siempre vestida en tonos negros, cabellos largos, también tiene poderes para transformar la naturaleza.

Shamán (barítono I).

Bocachico Pez (solo actuación sin canto).

Oso hormiguero Personaje (solo actuación sin canto).

Anfitrión de la fiesta del tabaco (tenor I).

Esposa del Anfitrión de la fiesta del Tabaco (solo actuación sin canto).

Mimo Adivina (solo actuación, sin canto).

Kujancham (barítono II).

Venada (mezzosoprano).

Tinkishap Competidor (solo actuación, sin canto).

Perezoso Competidor (solo actuación, sin canto).

Kunamp (tenor II).

Nayap (barítono III).

Coro I (gente y animales).

Coro II (gente y animales).

La noción de deconstrucción de Derrida se usa como una estrategia de búsqueda de conceptos para estructurar la composición musical, más allá de los conceptos positivistas de estructura, forma musical, orquestación y dramaturgia clásica. De la noción del arte en estado gaseoso se toma lo poético del estado del arte contemporáneo donde "la experiencia pura del arte, la pureza del efecto estético... se puede producir, casi sin ataduras" (Michaud, 2006). De la cultura shuar se recrea el mito de Ipiak y Súa, dos personajes femeninos que devienen (Baudrillard, 2004) en plantas, de las que extraen los miembros de ese grupo étnico los pigmentos para pintar su cuerpo. Ipiak es la planta de achiote de cuyas semillas se saca el pigmento rojo. Súa es una planta genipa de cuyas semillas se saca el color negro. En la dramaturgia operística⁵ se mantienen estas características del color de las protagonistas, presentándose como ele-

⁵ El libreto operístico de Jannet Alvarado es una adaptación del cuento de Oswaldo Encalada: *Ipiak y Súa*, una historia de las selvas orientales, escrita específicamente para este trabajo operístico.

Son infinitos los motivos de creación estética compositiva a partir de culturas ancestrales como la shuar que contiene elementos culturales de gran riqueza como los mitológicos.

mentos estéticos en un espacio urbano y a la vez natural y contemporáneo, año 2000, este es el momento en el que se desarrolla la trama.

En la cultura shuar se atribuye al hecho de pintarse el cuerpo, funciones importantes y muy específicas: el indígena que pinta su cuerpo queda protegido (Karsten, 1989: 486-487) contra las enfermedades, contra el mal de ojo⁶, se prodiga un amuleto de cacería, se provee de buena suerte, refuerza su cuerpo. Es necesario pintarse para danzar en fiestas religiosas y para tener poder mágico. A estas actividades realizadas con cuerpos coloreados podemos darles orientaciones semióticas, en las cuales “los signos pueden hablar de sí mismos, interpretarse a sí mismos, pero también interpretar otros sistemas de signos”. (Fabri, 1999: 78). Esta explicación nos lleva a encontrar una hermenéutica para reinterpretar esos signos de cuerpos pintados y sus funciones, y expresarlos en la composición musical operística con sonidos específicos acústicos y electroacústicos.

El tres como número deconstrutor

Otro elemento fundamental en la ópera es la presencia del *tres*, el tres como elemento que estructura, melodías, armonías, texturas, grupos instrumentales, timbres, ornamentos, fórmulas rítmicas y dinámicas.

La importancia del tres viene dada por la presencia de tres sonidos (con una interválica variable) en los cantos indígenas shuar. En la obra se presentan continuamente melodías, motivos y temas, basados en tres sonidos con diferentes intervalos con alteraciones y variaciones que no se repiten constantemente.

En muchas ocasiones la sonoridad compositiva melódica y armónica, por el uso intencional de intervalos de tercera, da la impresión de estar sustentada en el sistema tonal, otras veces en la modalidad y otras en la atonalidad, pero ninguno de esos sistemas compositivos es el promotor de esta ópera, están deconstruidos en diferentes

6 Mal de ojo es la energía negativa que transmite una persona a otra, sobre todo a niños al mirarlos.

modelos trifónicos melódicos, armónicos y rítmicos.

Hay tres factores interrelacionados en la vida ancestral de los shuar: ser humano, naturaleza y animales. Estos elementos también se asumen estéticamente en la composición a través de estructuras formales ternarias. El canto shuar se articula con melismas, como inflexiones de alturas sobre una nota principal, pero no al modo gregoriano ni flamenco de Andalucía, sino de modo propio.

Ejemplos. En la primera parte de la ópera encontramos:

Tres notas iniciales que señalan el desarrollo de la melodía del personaje:

Súa:



Un unísono en la flauta, el oboe y la marimba refuerzan el ingreso de la protagonista principal (compás 43 en adelante).

Ipiak:



En la III parte, los animales, personificados por los miembros del coro, dialogan entre sí, con las sílabas y fonemas propuestos. (Estos efectos le dan el carácter contemporáneo a la ópera junto con la banda electroacústica).

Pronunciar las sílabas sin alturas determinadas, en cualquier dinámica, entrando individualmente de forma aleatoria, evitando la superposición hasta donde indica la flecha, cuando habla la venada.



III PARTE, ÓPERA IPIAK Y SÚA

El elemento que sin duda da a la obra el movimiento estético más importante correspondiente al concepto dramático musical estructural, tiene que ver con una interpretación antropológica de la música (Reynoso, 2007); si la ópera como forma musical es drama cantado, la vida shuar también lo es, es un drama cantado, una 'ópera natural'. Cantos, recitativos, plegarias, danzas, instrumentos, escenarios y más... convergen en una escena de la vida shuar, esta escena podría ser relacionada estéticamente con el arte dramático-musical occidental. En este punto sería oportuno convocar a Baudrillard cuando manifiesta: "El arte no pertenece a la historia del arte". (Baudrillard, 1998).

En la ópera *Ipiak y Súa* existe el canto continuo de la acción dramática, pero no el canto convencional de los diversos estilos operísticos, ni siquiera el canto shuar, sino un canto que deconstruye a los dos anteriores, para optar por otro con características propias, insinuadas por aquellos. Igual circunstancia ocurre con la orquestación y la dramaturgia. De esta manera, la ópera en cuestión no persigue representar la vida shuar a la manera de una ópera costumbrista.

Es absolutamente relevante el empleo de un mito shuar para recrear el argumento, el libreto y la música de una ópera. El propósito de la adaptación del mito al argumento operístico no es el de desvirtuar el mito ni la cultura a la que pertenece, sino el de *visibilizarlo*, ponerlo en valor patrimonial, traerlo a otro mundo artístico con el máximo respeto por una cultura desconocida, incomprendida en sus creencias y organización social, en su lengua y en su rito; víctima de la dominación de la dominación, sobre lo cual apenas se está creando conciencia social en el país.

A modo de conclusión

Son infinitos los motivos de creación estética compositiva a partir de culturas ancestrales como la shuar que contiene elementos culturales de gran

riqueza como los mitológicos. Quizá los tenemos muy cerca y no podemos descubrirlos y categorizarlos como elementos con un estatus suficientemente importante para crear una obra de arte, a partir de sus características, escogiendo a menudo culturas occidentales ya utilizadas en el mundo de la composición.

BIBLIOGRAFÍA

BANCO CENTRAL DEL ECUADOR

s/f *Tzantza. Mito, ritual y tradición*. Ed. Banco Central del Ecuador.

BAUDRILLARD, Jean

1998 *El paroxista indiferente*. Ed. Anagrama. Barcelona.

2004 *El sistema de los objetos*. Ed. Siglo XXI. México.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN, INVESTIGACIÓN Y PUBLICACIONES

1978 *Mundo Shuar*, segundo fascículo. Actividades y técnicas. Sucúa (Morona Santiago)- Ecuador, Pág. 43.

CIEZA DE LEÓN, Pedro

2005 *Crónica del Perú. El señorío de los incas*. Ed. Biblioteca Ayacucho. Venezuela.

CRUCES, Francisco. (Coord.).

2002 *Las culturas musicales*. Ed. Trotta. Madrid.

DE PERETTI DELLA ROCCA, Cristina

1989 *Jaques Derrida, texto y deconstrucción*. Ed. del Hombre, España.

DERRIDA, Jaques

1997 *Como no hablar y otros textos*. Ed. Proyecto A. Barcelona.

FABRI, Paolo

1999 *El giro semiótico*. Ed. Gedisa, S.A. Barcelona.



JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos

- 1831 *Viaje segundo de Orellana por el río Amazonas* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006

KARSTEN, Rafael

- 1989 *La vida y la cultura de los shuar*. Ed. Abya-yala. Quito-Ecuador.

MERRIAM, Alan

- 1964 *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press.

MICHAUD, Yves

- 2006 *El arte en estado gaseoso*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México.

NATTIEZ, Jean-Jacques

- 1990 *Music and Discourse*. Translated by Carolyn Abbate. Princeton University Press. United States of America.

RUEDA, Marco Vinicio

- 1987 *Setenta Mitos Shuar*. Ed. Abya-Yala.

REYNOSO, Carlos

- 2007 *Antropología de la música de los géneros tribales a la globalización*. Ed. Sb. Buenos Aires.

WOODSIDE, Julián

- 2008 *La historicidad del paisaje sonoro y la música popular*. Revista transcultural de música # 12. <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm>.

JANNET EMPERATRIZ ALVARADO DELGADO

Pianista, compositora e investigadora cuencana, doctorada en Musicología por la UCA (Pontificia Universidad Católica Argentina), Rectora del Conservatorio Superior José María Rodríguez, Senescyt. Profesora principal de la Universidad de Cuenca. Miembro *ad honorem* del Instituto de Investigación Carlos Vega de Argentina. Permanentemente realiza ponencias musicológicas dentro y fuera del país, así como da conciertos de música de cámara. Sus composiciones contemplan ciclos y obras de cámara para piano, coro y orquesta. Entre ellas están: Ópera *Ipiak y Súa*, *Letanía* para cuerdas y percusión, *Chacona* para banda sinfónica, *Vanitas vanitatum* para coro mixto, entre otras. Es compositora de Cayambis Music Press. Ha escrito libros y ensayos musicológicos.