



ACTAS DE LA NOVENA SEMANA DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS DE INVESTIGACIÓN

Subsidio FONCYT RC-2012-0275



Premio Konex 2009

AGENCIA
NACIONAL DE PROMOCIÓN
CIENTÍFICA Y TECNOLÓGICA



**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS (UCA)**

CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLÓRICOS "AUGUSTO RAUL CORTAZAR" UCA)

MÚSICA Y PALABRA.

Opera - Canción de cámara - Canción folklórica y popular urbana

9, 10 y 11 de octubre de 2012

"SALA GINASTERA"

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

ALICIA MOREAU DE JUSTO 1500 - EDIFICIO SAN ALBERTO MAGNO - SUBSUELO

COORDINACIÓN GENERAL:

Dra. Diana Fernández Calvo

CO-COORDINACIÓN LITERARIA:

Dra. Sofía M. Carrizo Rueda

COMITÉ CIENTÍFICO:

**Dra. Sofía M. Carrizo Rueda - Dr. Pablo Cetta - Dra. Diana Fernández Calvo
Dr. Javier González - Dra. Olga Latour de Botas - Ma. Ana María Mondolo - Dr.
Juan Ortiz de Zárate Mag. Iván Marcos Pelicaric - Ma Guillermo Scarabino -
Dra. Pola Suarez Urtubey - Dra. Arancet Ruda- Lic. Nilda Vineis**

ÓPERA IPIAK Y SÚA

JANNET EMPERATRIZ ALVARADO DELGADO

RELATO DE EXPERIENCIA

Resumen:

“Ipiak y Súa” es una ópera en cuatro partes, para ocho solistas, ocho actores, orquesta, dos coros y electroacústica, con libreto y música de Jannet Alvarado en una adaptación de la narración de Oswaldo Enacala Vázquez “*Ipiak y Súa una historia de las selvas orientales*”.

El propósito de componer esta ópera es el de crear una obra dramático-musical con parámetros estéticos, instrumentales y argumentales, diferentes a los de las óperas tradicionales europeas; experimentando ahora con la riqueza de la cultura indígena Shuar, más otros conceptos musicales, filosóficos, lingüísticos, etnomusicológicos y técnicas compositivas contemporáneas.

Seres humanos fusionados con animales o plantas, shamanes, guerreros y dioses, son protagonistas del mito shuar y de la dramaturgia de esta ópera no costumbrista.

Ipiak y Súa son dos mujeres shuar que cumplen su oráculo al transmutarse en árboles cuyo uso es de gran trascendencia para su pueblo.

Este teatro cantado, como se define básicamente la ópera, está basado en una trama dramática quimérica, que fusiona lo urbano por un lado y la naturaleza salvaje por otro, enmarcadas en una música contemporánea, acusmática electroacústica que propone sentir emociones olvidadas o desconocidas.

Palabras clave: ópera, música contemporánea, mito shuar, estética, electroacústica, libreto, acusmática.

Abstract

“Ipiak y Súa” is an opera in four parts, for eight soloists, eight actors, orchestra, two choirs and electroacoustics. The music and libretto are by Jannet Alvarado, is an adaptation of the story “*Ipiak y Súa a history of the eastern forests*” by Oswaldo Encalada.

The purpose of composing this opera, is to create a dramatic musical work with aesthetic, orchestration and argument, different from the European traditional opera, experiencing the rich culture Shuar plus other musical concepts, philosophical, linguistic, ethnomusicological and contemporary compositional techniques.

Fused human animals or plants, shamans, warriors and gods, are protagonists of myth Shuar and the drama of this opera no costumbrista.

Ipiak y Súa, are two women who fulfill their oracle, they become trees. These trees are transcendental for the people.

This theater singing is based on a chimeric argument that fuses urban and wild nature, this is framed in a contemporary music, acousmatic, electroacoustic, designed to make emotions feel forgotten or unknown.

Key words: opera, contemporary music, myth Shuar, aesthetic, electroacoustic, libretto, acousmatic.

* * *

Mientras en el siglo XVI y en el XVII en Europa nacía y evolucionaba el género conocido como operístico, lo que hoy es América Latina, atravesaba por la agresiva dominación colonialista española sobre todo, y en menor magnitud, de la portuguesa, entre otras. Algunas culturas se desvanecían ante las dominantes, sin embargo la interacción cultural permitió más que una hibridación como lo diría García Canclini, un “espacio denso de interacciones, de

intercambios y reapropiaciones”¹. Justamente estas interrelaciones dieron lugar a una música de un colorido tímbrico, rítmico y armónico muy rico y variado con rasgos particulares de los diversos territorios que conforman los países latinoamericanos.

Óperas creadas por compositores ecuatorianos son escasas, se conservan entre otras: “El Tribuno” o “Cumandá”, de Luis H. Salgado, de la cual se han escenificado algunos fragmentos con piano en el año que transcurre. “La casa del qué dirán” de Gerardo Guevara. “Los Enemigos” de Maiguashca, “Manuela y Bolívar” (teatro musical) de Diego Luzuriaga, etc. Prácticamente es un género casi inexplorado en el Ecuador al igual que la dramaturgia operística, por lo que el trabajo y el camino en este ámbito están abiertos a la creatividad.

Acercamiento etnomusicológico a la cultura shuar

La composición de la ópera Ipiak y Súa demanda la elaboración de un acercamiento etnomusicológico a la cultura sonora Shuar, por ser precisamente un mito shuar el que ha motivado la dramaturgia de la obra y gran parte de su estética. Para este cometido se ha recurrido a investigaciones bibliográficas, audiovisuales, documentales y a visitas de observación a la comunidad shuar de Gualaquiza, realizadas en febrero de 2010.

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 Cruces².

Todo cuanto suena dentro de una comunidad: cantos, música, sonidos desprendidos de la naturaleza y de la comunicación oral entre sus miembros, puede ser interpretado culturalmente, porque representa un comportamiento, un tiempo, un lugar, es decir, tiene un significado.

La etnia Shuar se ha desarrollado y se desarrolla en un contexto singular de complejidad social, cultural y política.

Estudios arqueológicos, reseñan vestigios humanos en el área donde habita la etnia Shuar, desde hace 2500 años³. Es una de las nacionalidades indígenas ecuatorianas que vive relativamente una organización social clánica, 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 grupos 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”⁴ eran demasiado hostiles y salvajes, como lo menciona Cieza de León en “*El Señorío de los Incas*”⁵ o Jiménez de la Espada en sus escritos al respecto.

En las 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 las mismas épocas se propagó el entusiasmo por el oro, provocando la llegada de colonos y disminuyendo la población ancestral. Como es lógico, muchas rupturas y transformaciones socio-económicas, así como ecológicas se han generado en sus territorios que

¹ En De Toro, A. *El debate de la poscolonialidad en Latinoamérica*. Ed. Vervuert. Madrid 1999. Pg. 51

² Cruces, Francisco. (Coord.). *Las culturas Musicales*. Ed. Trotta. Madrid. 2002

³ Tsantsa. *Mito, ritual y tradición*. Ed. Banco Central del Ecuador (sin año de edición)

⁴ Actualmente Provincia Ecuatoriana de Zamora Chinchipe.

⁵ Cieza de León, Pedro. *Crónica del Perú El Señorío de los Incas*. Ed. Biblioteca Ayacucho. Venezuela 2005.

siguen ubicados entre el río Pastaza y el Zamora hacia el sur del Ecuador en la Selva Amazónica a 1200 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.

Para este acercamiento se parte de las peculiaridades de la cultura antigua shuar, de la ancestral, de la que vive del mito, de lo natural a través de lo sobrenatural; de esta manera el comportamiento habitual del shuar, es decir su conducta está subordinada a sus mitos, ritos y símbolos, que responden a una **comunidad con la naturaleza para mantenerla en equilibrio**, comparable a otros grupos humanos milenarios de Latinoamérica.

Mitología y etnomusicología

Algunos de sus Dioses:

- *Arútam* es el omnipotente Dios 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.
- *Ayumpúm*: fecundador de las mujeres”⁶.

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, a través del natém o ayawaska⁷, que tiene diferentes características según su uso; uno es el nátem usado 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 que conforma todo el **paisaje sonoro** que conforma el contexto audible, sensorial y trascendental de una actividad ritual o cotidiana en sus diferentes momentos. Compartimos con Julián Woodside la noción de paisaje sonoro: “es un espacio determinado en donde **todos los sonidos tienen una interacción** ya sea intencional ó 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”⁸.

⁶ Citado por Tamara Landivar en su Monografía: “Tsantsa”: Mito y Rito de una Tradición perdida”, con el uso de la reserva etnográfica nacional del Banco Central del Ecuador, sucursal Cuenca. versión digital. (Cortesía).

⁷ Natém: Bejuco alucinógeno utilizado por los curanderos y shamanes.

⁸ Woodside, Julián. *La historicidad del paisaje sonoro y la música popular*. Revista transcultural de música # 12. 2008. <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm>. (6 octubre, 2009).

Lo que podríamos llamar *música shuar*, para mencionar un concepto universal de organización de sonidos, está interpretada por instrumentos musicales propios de su cultura y por cantos en su idioma.

El idioma utilizado por los shuar, pertenece a la familia lingüística “Shuar- Chicham”. Yaa chicham quiere decir el idioma de las estrellas.

Shuar traducido al español significa "hombre" o "ser hombre", se los conoce también como "jívaros" o "jíbaros", término despectivo, dado por los españoles para significar hombres salvajes, sin sentido, sin cultura; de Shuar y *shiwiar* se deformó el término a shiwar, luego a shiviar, después a xíbaro llegando a jíbaro (según Calderón, Bottasso y Harner⁹).

Su organización social delimita los roles y las funciones de género conviviendo con una 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 las realizan para restablecer el orden de la comunidad y la justicia.

Sobre la poligamia Shuar, Pellizzaro dice en una entrevista hecha por Tamara Landívar en 1999: “La poligamia nunca ha existido. Para entender la existencia de más mujeres, es necesario entender la estructura social de los shuar y no confundirla con poligamia”...¹⁰

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 tsantsa o corte y reducción de cabeza del enemigo, se practicaba “(la ley ecuatoriana prohíbe en la actualidad la práctica de la tsantsa humana, únicamente es permitida con la cabeza del mono aullador)”¹¹ únicamente para vengar una injusticia, la muerte cometida a un inocente; la tsantsa era ejecutada por el tsánkram, un fuerte guerrero que necesitaba el consentimiento de Arútam para ejecutar la tsansa después de una iniciación muy seria, y de haber descubierto quien es su enemigo a través de consultas a los shamanes. El mono perezoso, era el animal en quien se ejercitaba la técnica de la tsantsa para crear oficio en la adolescencia. Por supuesto que todas las diligencias realizadas para completar el rito de la tsantsa, también iban acompañadas de “música” funcional para esas circunstancias.

Reafirmando una vez más; su vida en relación con la naturaleza y con los animales, estaba y está íntimamente ligada al sonido, a la palabra, a la entonación de sus plegarias; a lo que nosotros llamaríamos comúnmente música, una música promotora y protagonista de comportamientos culturales, la misma que parafraseando a Merriam define “usos y funciones”¹² 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.
- Aúj mátsamu: Saberes mitológicos que contienen la cosmovisión shuar.

Algunos Anent:

⁹ Citado por Tamara Landívar (Idem).

¹⁰ Entrevista 1999 a Pellizzaro, citado por Tamara Landívar (Idem).

¹¹ http://www.visitaecuador.com/amazonia.php?cod_sec=r11iwu7&cod_men=uNUqFVGzT1

¹² Cámara de Landa, Enrique. Etnomusicología. Ed. Colección Música Hispana, Madrid, 2004.

Anent para construir una vasija de arcilla¹³

Nunkui nuwa asanakutu
winia nuwéchirnáka
tantajar amarjai

Mujer Nunkui siendo yo
mi arcillita
hice sonar

Anent para amistarse y no vivir enojados¹⁴

Yatsuta, yatsuta,
Iisha jakashtinmamtu
Iisha kajernai pujutainkiaiya?
Yatsuta, temash jimiansatai,
Temash aremsatai,
senta aremsatai!
iisha warasar,
peem umpuarartai.

Hermano, hermano
si un día moriremos
¿por qué vivir enojándonos?
Hermano, la peinilla compartamos,
la peinilla tejamos,
¡la cinta bordemos!
y alegrándonos,
el peem toquemos.

La mitología Shuar es de gran riqueza de personajes y escenas, en “*Setenta Mitos Shuar*”¹⁵ de Marco Vinicio Rueda, en las publicaciones de Pellizaro, Domingo Barrueco y más investigadores con la colaboración de nativos, han transcrito y traducido mitos, leyendas y cuentos que tratan todos los tópicos de la condición humana, desde la creación hasta la muerte.

Algunos mitos:

Creación

Yus creó a los hombres haciendo muñecos de barro. Y cociéndolos al horno. Hizo primeramente uno y lo metió al horno. Y esperó a que se cociera. Con el temor de que se quemara lo sacó antes de tiempo: resultó pálido, mal cocido, imperfecto, es el blanco, el apachi. Volvió a hacer otro muñeco y lo metió al horno y se fue de caza. Cuando volvió de la cacería lo sacó para ver cómo estaba. Había pasado demasiado tiempo en el horno. Salió quemado: el hombre negro. Hizo un tercer muñeco y lo metió de nuevo en el horno. Y esperó calculando bien el tiempo que debería permanecer dentro. Lo sacó y quedó enteramente satisfecho al verlo: había quedado bien cocido. No era ni pálido como el apachi, ni quemado como el negro. Era el tipo perfecto de hombre: el shuar que vive en la selva (tomado del Padre Jan Glinassi, misionero fundador de Yaupi).

Kujancham

Kujancham miraba una noche a la luna con su mujer. Espérame, le dijo voy a subir para ver de que está hecha la luna. Subió al Nayaimpi por el netármanum. Se acercó a la luna y la tocó con sus patas. Se le chamuscaron los pelos.

Desde entonces la luna quedó manchada. Las huellas de las patas de la luna son las patas de Kujancham (hombre y Zorro a un tiempo)”¹⁶

¹³ Mundo Shuar, segundo fascículo. Actividades y técnicas. Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones. Sucua (Morona Santiago)- Ecuador. 1978. Pag. 43

¹⁴ Mundo Shuar, tercer fascículo. La familia y la vida social. Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones. Sucua (Morona Santiago)- Ecuador. Pag. 43

¹⁵ Rueda, Marco Vinicio. “*Setenta Mitos Shuar*”. Ed. Abya-Yala .1987.

¹⁶ Barrueco, Domingo. “*Mitos y leyendas shuar*”. ED. Mundo Shuar 1985.

Musicalidad

Desde una escucha musical, formada por la percepción de teoría-práctica eurocentrista, los sonidos melódicos shuar, utilizados en cantos, rituales o al tañer instrumentos, generalmente son tres y se articulan como si estuvieran a intervalos de terceras mayores y menores, quintas justas y octavas, sin embargo no tienen relación con los intervalos de tercera que se estructuran a partir de la escala diatónica.

Es imprescindible escuchar en vivo o en registro de audio sus interpretaciones como lo precisa el análisis etnomusicológico, para percibir que es un sistema musical con: su propia dinámica, con sus propias características de libre y natural fluidez rítmica-melódica, a veces de una poiesis mimética de la naturaleza, donde los intervalos se pueden determinar para su análisis (si ese es el propósito) desde la noción de microtonalidad.

Las palabras son también entonadas, atendiendo a acentos rítmicos del lenguaje, en relación de mayor acento-mayor altura de sonido. Los cantos de las mujeres están ubicados en el registro agudo, como en muchas etnias indígenas andinas.¹⁷

El ritmo que acompaña sus danzas con shakaps y otros instrumentos melódicos, es generalmente periódico con acentos en cada tiempo, en otras ocasiones el ritmo es libre no dependiente de repeticiones regulares.

Es curioso leer la interpretación que hace Segundo Luis Moreno hacia 1930 - año de la primera edición de *“La Música en el Ecuador”*- acerca de la escala musical que estructura la música shuar: “Los indios del oriente hacen uso –para sus melodías- de una escala mucho más incompleta que la practicada por los de la sierra”¹⁸. Sin duda se refiere en el primer caso a la escala trifónica y en el segundo a la pentafónica, con un claro punto de referencia limitante: la escala diatónica clásica.

Segundo Luis Moreno para ese tiempo manejaba los paradigmas musicales hegemónicos, que representaban el poder occidental, como punto de comparación de cualquier estudio musicológico. Desconociendo para ese entonces, el sentido del “pensamiento complejo”¹⁹ y de la complejidad cultural de los fenómenos musicales que interrelaciona varias áreas del conocimiento.

Algunos instrumentos musicales de la cultura shuar son:

- Tundulí o Tuntui: es un instrumento musical ahuecado, construido en un tronco de madera, su sonido se escucha desde muy lejos al ser percutido con un tuntui tutikri. Anticipa fiestas y anuncia noticias.
- Tumank o Tsyantur: está construido por un carrizo, templado entre sus puntas con tripas de Kuji. La boca hace de caja de resonancia mientras se puntea la cuerda dentro de ella.
- Peem: Es una flauta de caña que tiene cuatro orificios para los dedos y uno para la boca. El Pinkui es una flauta más grande.
- Kitiar o Keer.: Es un especie de violín de dos cuerdas.
- El Shakap: es una sarta de pesuñas de tapir o chanco. Que usan los hombres en los pies y las mujeres en la cintura.

¹⁷ Audio de referencia: *Música Etnográfica del Ecuador*. Organización de Estados Americanos, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, Instituto Otavaleño de Antropología.

¹⁸ Moreno, Segundo Luis. *“La Historia de la Música en el Ecuador”*. Ed. Municipio de Distrito Metropolitano de Quito. Quito. 1996. Pag. 27.

¹⁹ Morin, Edgar. *“Con Edgar Morin, por un pensamiento complejo Implicaciones interdisciplinarias”*. Ed Akal, S.A. Madrid. 2005.

Sería muy desacertado clasificar la música de los shuar como trifónica en referencia a la música tonal. Su estructura no tiene comparación con la música occidental tonal, tiene su propia organización, su propio devenir, su propia **ocasión musical**²⁰, con sus auténticas necesidades sonoras y culturales.

Nociones de identidad²¹, memoria, rito y mito se pueden desprender de sus paisajes sonoros²². De esta manera la “música” Shuar es la constancia de la cultura shuar, es la cultura Shuar.

ESTÉTICA OPERÍSTICA

Aproximación estética a la composición de la ópera *Ipiak y Súa*

La aproximación estética que se ha trabajado para la composición de la ópera “Ipiak y Súa”, proviene de varias líneas de pensamiento que han confluído para validar una estética acorde a la singularidad de la obra.

Nociones de: deconstrucción de Derrida^{23,24} del “*Arte en estado Gaseoso*” de Michaud, y sobretudo la percepción de la cosmovisión del mundo Natural Shuar, son las piedras angulares para la construcción de la estética de la composición de la obra.

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 ni soporte”²⁵; el arte se expande hasta revelar la percepción humana del artista y de su época sobre una estética de lo cotidiano de una etnia en este caso.

Personajes protagonistas

Ipiak y Súa son dos personajes femeninos de la mitología Shuar que devienen²⁶ en plantas, de las que extraen los miembros de ese grupo étnico, los pigmentos para pintar su cuerpo.

Ipiak es la planta de achote de cuyas semillas se saca el pigmento rojo.

Súa es una planta genipa de cuyas semillas se saca el color negro.

En la dramaturgia operística se mantienen estas características del color de las protagonistas, de manera nada fortuita. Se presentan como elementos estéticos en un tiempo urbano y a la vez natural, contemporáneo, que es el tiempo en el que se desarrolla la trama. En la cultura Shuar se atribuye al hecho de pintarse el cuerpo, funciones importantes y específicas: el indígena que pinta su cuerpo, queda protegido según Karsten²⁷ contra las enfermedades, contra el mal de ojo²⁸, 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,... que retraducen en parte el significado expresado en el sistema original”²⁹. Esta explicación nos lleva a encontrar una hermenéutica para

²⁰ Herdon, M. y MacLeod, N. *Music as Culture*. Ed. Norwood, 1981. Pg. 24

²¹ Da Silva, Tomaz Tadeu (org). *Identidade e diferença*. Editora Vozes. Petrópolis. 2004.

²² Moles, Abraham A. *La Imagen. Comunicación funcional*. Ed. Trillos. 1991.

²³ Derrida, Jacques. *Como no hablar y otros textos*. Ed. Proyecto A. Barcelona. 1997.

²⁴ De Peretti della Rocca, Cristina. *Jacques Derrida, texto y deconstrucción*. Ed. del Hombre. España. 1989.

²⁵ Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México. 2006.

²⁶ Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Ed. Siglo XXI. México. 2004.

²⁷ Karsten, Rafael. *La vida y la cultura de los Shuar*. Ed. Abya-yala. Quito-Ecuador. 1989. Pags. 486-487.

²⁸ Mal de ojo es la energía negativa que transmite una persona a otra, sobre todo a niños al mirarlos.

²⁹ Fabri, Paolo. *El Giro Semiótico*. Ed. Gedisa, S.A. Barcelona. 1999. Pag. 78.

reinterpretar esos signos de cuerpos pintados y sus funciones, y expresarlos en la composición musical con sonidos específicos como veremos en la partitura sumada la electroacústica.

El tres como número deconstructor

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, dinámicas, como se verá en el capítulo de análisis de la obra.

La importancia del tres, viene dada por la presencia de tres sonidos -no siempre de la misma interválica- en los cantos indígenas shuar. En la obra se presentan continuamente melodías, motivos y temas, basados en tres sonidos de diferente interválica, estos no se repiten constantemente imitando las mismas alturas, sino que cada vez que vuelven a presentarse, lo hacen con alteraciones, variaciones y desarrollos.

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 y sus atracciones, 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 modelos trifónicos melódicos, armónicos, rítmicos o todos ellos juntos, tratados con un sentido de libertad estética a partir de un orden filosófico o antropológico.

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 (capítulo de análisis).

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. Correspondientemente, en varios pasajes de la ópera encontramos melismas trabajados alrededor del devenir de la composición, reterritorializando ambos estilos de melismas para crear uno privativo de la obra.

El número tres es un número místico tanto en culturas occidentales como orientales. Hegel en su lógica dialéctica estableció la fórmula: tesis, antítesis y síntesis. La religión cristiana se basa en la trinidad: padre, hijo y espíritu santo. La trilogía social se forma de: hombre, mujer e hijo. El ciclo de la vida es: nacer, crecer y morir, los estados básicos de la materia son tres a saber: sólido, líquido y gaseoso... De estas organizaciones ternarias y otras, deriva la utilización de esta estructura compositiva.

Ópera natural

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 música³⁰; si la ópera como forma musical es drama cantado, la vida shuar también lo es, es un drama cantado, una “**ópera natural**”, tiene curiosamente todas las características morfológicas, creadas y evolucionadas en la historia de la ópera europea.

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 dice: “El arte no pertenece a la historia del arte”³¹. Yendo todavía a una sustentación más arriesgada por esotérica, transcribimos la cita de Ouspensky sobre el arte verdadero: “En el arte verdadero, no

³⁰ Reynoso, Carlos. *Antropología de la Música de los géneros tribales a la globalización*. Ed. Sb. Buenos Aires. 2007.

³¹ Baudrillard, Jean. *El paroxista indiferente*. Ed. Anagrama. Barcelona 1998

hay nada accidental. Todo es matemático. Todo puede ser calculado y previsto de antemano. El artista sabe y comprende el mensaje que quiere transmitir”³².

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 la leyenda, ni la cultura a la que pertenece, sino 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.

Acerca de esta última problemática, Ampam Karakras en una ponencia sobre nacionalidades indias... señala: “No decimos que en nuestra cultura todo es positivo o todo es negativo. Tampoco afirmamos que en otras culturas todo es positivo o todo es negativo. Con frecuencia se habla en medios intelectuales de la necesidad de rescatar, valorar y desarrollar las culturas indias. Pero, estos términos son tan generales, que así simplemente enunciados resultan ineficaces.

Pensamos que si las culturas en contacto tienen un plano de igualdad social se enriquecen mutuamente. Pero, cuando hay imposición por un lado y acatamiento por otro, al final la cultura en situación desfavorable se estanca y acaba por desaparecer. Conociendo conscientemente lo positivo de otra cultura, un pueblo puede rechazar lo que le perjudica”³³.

DRAMATURGIA

Dramaturgia operística

La dramaturgia operística está desarrollada sobre el mito shuar “Ipiak y Súa”. Existen varias versiones de este mito, las que se encuentran en las publicaciones antes mencionadas y otras de investigadores de mitología shuar.

El escritor y filólogo Oswaldo Encalada Vázquez, ha recreado un relato sobre Ipiak y Súa desde su creatividad literaria. A partir de este relato, quien escribe este trabajo, ha hecho una adaptación para realizar el libreto de la ópera, con sus respectivas variantes argumentales.

Dos ámbitos dramáticos participan en la obra, uno el urbano y otro, el de la naturaleza con sus animales. Ambos crean un mundo ficticio, válido para el trabajo. Esto se entiende a través de una mirada antropológica y filosófica a la música, como ya se mencionó en el capítulo III acerca de la aproximación estética a la obra.

Entre el relato original y su adaptación en el libreto operístico, hay algunas diferencias argumentales que se las puede percibir al leer los dos textos.

Tradicionalmente los libretos operísticos estaban escritos en italiano, de igual manera estaban los términos de expresión interpretativa en la partitura; pero desde hace algunos siglos atrás, los compositores (as) escriben el libreto en su idioma nativo si así lo precisan. En este caso el libreto está escrito en castellano, los fonemas escritos para el canto de los coros en la parte III no corresponden a ningún idioma oficial, responden a necesidades tímbricas; los nombres de los personajes están escritos en shuar y los términos expresivos en la partitura en

³² Ouspensky, P.D. *Fragments de una enseñanza desconocida*. Editorial ghanesa, Venezuela 1995. P. 58.

³³ Tomado de Karakras, Ampam. (Shuar): ponencia sobre “*Las nacionalidades indias y el estado ecuatoriano*”. *Pensamiento indigenista del Ecuador*. Banco Central del Ecuador. Corporación editora nacional. Quito 1988. Pg. 640.

italiano y castellano, toda esta variedad idiomática concuerda con la apertura estética de la obra..

Los diálogos sonoros entre las voces, la orquesta y la pista electroacústica, dan un sentido propio al drama musical.

En las voces protagonistas encontramos: solos, arias, dúos y tríos.

En los coros I y II existen Fragmentos musicales cantados por solistas, intervenciones colectivas de cada coro y de ambos a la vez.

Es importante mencionar que existen personajes que intervendrán en la puesta en escena como actores pero no como cantantes: bocachico, oso hormiguero, esposa del Anfitrión de la fiesta del tabaco, mimo, Tinkishap, perezoso.

Electroacústica

El trabajo electroacústico consiste en la manipulación digital de muchos sonidos electrónicos, concretos, de instrumentos étnicos y sinfónicos, y de voces humanas, a través de los programas: Spear y Logic pro para Mac.

Para ser escuchada, debe ser sonorizada en stereo con parlantes opuestos, fuera de la orquesta, hacia arriba. El propósito de esta disposición es proyectar el sonido desde dos salidas para dar la sensación de movimiento de las vibraciones en el espacio de la sala.

Varias texturas están trabajadas en su interior, la diferente densidad a lo largo de los tracks está en concordancia con la parte orquestal y coral. Existe polifonía dentro de su textura, por lo que en algunas ocasiones la banda electroacústica actúa como otra orquesta sumada a la orquesta acústica.

Compás y temporalidad

El uso del compás tiene un objetivo funcional: marcar tiempos metronómicos, pero **no** demanda la atención a los acentos, ya que estos vienen señalados por el fraseo del canto y por los motivos instrumentales rítmicos, melódicos o armónicos, entre los que se incluyen clusters.

Las entradas de la electroacústica en tracks, están señaladas de dos maneras en la partitura: en algunos momentos están indicadas en segundos, para lo cual es preciso el uso de un cronómetro por parte del director, y en otros coincide con el comienzo o final de un compás determinado. El director de orquesta manejará estos dos sistemas de medir el tiempo, conjuntamente.

Espacio

Para la puesta en escena, la orquesta se mantiene en un solo lugar, eventualmente suben al escenario algunos músicos en la parte III. La electroacústica, como se indicó anteriormente adquiere movilidad por la salida del sonido en stereo, en dos canales. Los coros I y II están en escena y fuera de ella. Cada persona va a tener una percepción sonora distinta desde su ubicación en el público, debido a la diferente disposición de fuentes sonoras y por otros efectos acústicos como sonidos diferenciales que abundan en la armonía de la obra, dados por el unísono entre alturas muy cercanas produciendo un tercer sonido distinguible o no.

Timbre

El rudimento tímbrico es fundamental en esta obra, sonidos acústicos, electroacústicos y vocales exploran sonoridades convencionales y no convencionales, para encontrar sonidos que satisfagan las necesidades estéticas.

Los coros articulan sus frases en legato, staccato, glissando. Trabajan con las palabras del libreto y también con fonemas y sílabas que no tienen una significación específica en el idioma español, aunque si comunican emociones diversas para unirse a la exploración tímbrica en una melodía de timbres junto a las articulaciones de los demás instrumentos acústicos y electroacústicos. Un ejemplo de ello está en la parte II cuando los coros usan vocales, o el la parte III cuando usan fonemas de altura e intensidad aleatoria.

Dinámica

Toda la ópera está enmarcada en intensidades progresivas y contrastantes. No se maneja por grandes fragmentos, sino por motivos, temas, frases, masas sonoras y densidades.

Textura

Imitaciones, fragmentos canónicos, entrada de secuencias melódicas en diversos instrumentos; hacen que la textura que reine sea la polifónica y dentro de ella, algunas líneas vuelven a crear otras polifonías interiores como en el caso de la electroacústica.

Melodía

Generalmente se forma a partir de tres sonidos escogidos con intervalos siempre diferentes que forman motivos. El desarrollo se realiza rodeando los motivos con notas conjuntas, adornándolos, transportándolos, y complementándolos con fragmentos que completan temas y a veces los responden. Los intervalos de semitono son comunes en toda la obra, de manera melódica o armónica para aumentar la cantidad de sonidos melódicos a partir del tres.

Armonía

En la obra, todo devenir simultáneo se encuentra bajo el concepto de una armonía, que no es tonal ni atonal, aunque a veces suene intencionalmente como si se desarrollara bajo alguno de estos parámetros. La estructura a partir del tres, sus múltiples y variaciones, define melodía, armonía y ritmo.

Grados conjuntos simultáneos producen intencionalmente sonidos diferenciales o enmascaramientos³⁴. Uno de los objetivos de la composición es el desvanecimiento de la armonía de sonoridades familiares y reconocibles hacia clusters orquestales.

Análisis operístico:

En el trabajo completo podemos acceder a la orquestación, partitura, libreto y análisis.

Conclusión

Es importante la visibilización de culturas ancestrales ecuatorianas a través de la recreación estética de sus elementos en el arte, en este caso en una ópera cuyo objetivo no es ser costumbrista, sino musical y dramáticamente propositiva.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, Samuel.
2008 *El estudio de la orquestación*. Ed. Books Idea. Barcelona.
- ALONSO, Silvia
2001 *Música Literatura y Semiosis*. Ed. Madrid.
- ATTALI, Jacques
2004 *Historias del tiempo*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México.

³⁴ “Hablamos de enmascaramiento cuando un sonido impide la percepción de otro sonido, es decir, lo enmascara. Se produce una modificación (desplazamiento) del umbral de audibilidad en el sujeto”. (Tomado de <http://www.eumus.edu.uy/docentes/maggiolo/acuapu/enm.html>) (28 julio, 2010).

Audio de referencia: Música Etnográfica del Ecuador. Organización de Estados Americanos, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, Instituto Otavaleño de Antropología.

BARRUECO, Domingo

1985 "Mitos y leyendas shuar". ED. Mundo Shuar.

BASSO, Ellen- SHERZER, Joel

1990 *Las culturas nativas latinoamericanas a través de su discurso*. Ed. Abyayala. Quito.

BAUDRILLARD, Jean

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

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

Biblioteca básica del pensamiento ecuatoriano. *Pensamiento estético ecuatoriano*. Banco Central del Ecuador. Quito 1986.

CÁMARA DE LANDA, Enrique.

2004 *Etnomusicología*. Ed. Colección Música Hispana, Madrid.

CIEZA DE LEÓN, Pedro.

2005 *Crónica del Perú El Señorío de los Incas*. Ed. Biblioteca Ayacucho, Venezuela.

CRUCES, Francisco. (Coord.)

2000 *Las culturas Musicales*. Ed. Trotta. Madrid.

CHUMPI KAYAP, María Magdalena.

1985 *Los Anent. Expresión Religiosa y Familiar de los Shuar*. Ed. Abya Yala, Quito - Ecuador.

DA SILVA, Tomaz Tadeu (org).

2004 *Identidade e diferente*. Editora Vozes. Petrópolis.

DE PERETTI DELLA ROCCA, Cristina.

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

DE TORO, A.

1999 *El debate de la poscolonialidad en Latinoamérica*. Ed. Vervuert. Madrid.

DERRIDA, Jaques.

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

FABRI, Paolo

1999 *El Giro Semiótico*. Ed. Gedisa, S.A. Barcelona.

FRANCO, Juan Carlos. Autor compilador.

2005 *Sonidos Milenarios* (la música de los Secoyas, A'I, Huaorani, Kichuas del Pastaza y Afroesmeraldeños. Ed. Imprefepp.

FRIEDMAN, Janathan

2001 *Identidad cultural y proceso global*. Ed. Amorrortu. Buenos Aires.

- GAL, Hans
1983 *El mundo del músico cartas de grandes compositores. Siglo veintiuno editores. Primera edición en español, México.*
- GARCÍA CANCLINI
Noticias recientes sobre la hibridación (en línea):
<http://www.pacc.ufrj.br/artelatina/nestor.html>
- GUERRERO GUTIÉRREZ, Pablo.
2002 *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, tomos I y II. Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica. Quito 2002.*
- HARNER MICHEL, J.
1978 Shaur: *Pueblo de las Cascadas Sagradas*, Ed. "Mundo Shuar", Quito–Ecuador.
- HERDON, M. y MAC LEOD, N
1981 *Music as Culture. Ed. Norwood.*
- KARSTEN, Rafael
1989 *La Vida y la Cultura de los Shuar. Tomo II. Ed. Abya - Yala, Quito – Ecuador.*
- LANDIVAR, Tamara.
Investigación monográfica: *Mito y Rito de una tradición perdida. 1999. (No editado).*
1989 *La Ópera. Enciclopedia del Arte Lírico. Ed. Aguilar. Madrid.*
2007 *Los Clásicos de la ópera 400 años (Monteverdi, Orfeo). Ed. Prisa Innova. Madrid, Striggio.*
- MARTÍ, J.
2000 *Más allá del arte, la música como generadora de realidades sociales. Ed. Deriva. Santt Cugat del Vallès.*
- MICHAUD, Yves.
2006 *El arte en estado gaseoso. Ed. Fondo de Cultura Económica . México.*
- MICHEL RANDEL, Don
1984 *Diccionario Harvard de Música. Ed. Diana. México.*
- MILA Massimo
1981 *Historia de la Música. Ed. Bruguera, S. A. Barcelona.*
- MOLES, Abraham A.
1991 *La Imagen. Comunicación funcional. Ed. Trillos.*
- MORENO, Segundo Luís
1996 *La Música en el Ecuador. Ed. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.*
- MORIN, Edgar

- 2005 “Con Edgar Morin, por un pensamiento complejo Implicaciones interdisciplinarias”. Ed Akal, S.A. Madrid.
- Mundo Shuar*, segundo fascículo. Actividades y técnicas. Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones. Sucua (Morona Santiago)- Ecuador.
- Mundo Shuar*, tercer fascículo. *La familia y la vida social*. Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones. Sucua (Morona Santiago)- Ecuador.
- OUSPENSKY, P.D.
1995 *Fragmentos de una enseñanza desconocida*. Editorial ghanesa, Venezuela.
- PAZOS BARRERA PAZOS, Julio, coordinador.
Historia de las literaturas en el Ecuador (1895-1925), Corporación Editora Nacional Volumen IV. Quito-Ecuador.
- 1988 *Pensamiento indigenista del Ecuador*. Banco Central del Ecuador. Corporación editora nacional. Quito.
- 2009 *Revista del patrimonio Cultural del Ecuador*. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural No. 1. Quito.
- REYNOSO, Carlos
2007 *Antropología de la Música de los géneros tribales a la globalización*. Ed. Sb. Buenos Aires.
- RUEDA, Marco Vinicio
1987 “*Setenta Mitos Shuar*”. Ed. Abya-Yala.
- 1987 *Teoría del arte en el Ecuador*. Banco Central del Ecuador. Corporación Editora Nacional. Quito.
- Tsantsa. Mito, ritual y tradición*. Ed. Banco Central del Ecuador. (no consta año).
- WOODSIDE, Julián.
2008 *La historicidad del paisaje sonoro y la música popular*. Revista transcultural de música # 12..<http://www.sibetrans.com/trans/index.htm>
- <http://books.google.com.ec/books?id=jmiN6mb4pWEC&printsec=frontcover&dq=Tom%C3%A1s>
- http://www.razonpublica.com/index.php?option=com_content&view=article&id=901:escuchar-a-la-razcultura-subjetividad-y-la-ma-del-siglo-xix&catid=24:artes-y-libros&Itemid=164
- http://books.google.com.ec/books?id=jmiN6mb4pWEC&printsec=frontcover&dq=Tom%C3%A1s+de+Torrej%C3%B3n+y+Velasco&source=bl&ots=LS4OvcSDXz&sig=hAoviR933JwnVXfokSm4IM9x13k&hl=es&ei=xFeGTLXXEIWClAee-9i6Dw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CCYQ6AEwAw#v=onepage&q&f=false (consultado 12 julio 2010).
- <http://es.wiserearth.org/organization/view/2a6b2dfbdbbd94e392a488025315c580>
- http://www.visitaecuador.com/amazonia.php?cod_sec=ri1iwu7&cod_men=uNUqFVGzT1
- <http://www.eumus.edu.uy/docentes/maggiolo/acuapu/enm.html>

* * *

Jannet Emperatriz Alvarado Delgado. Pianista, compositora e investigadora cuencana, Doctoranda en Música de la UCA (Pontificia Universidad Católica Argentina), Magíster en Pedagogía e investigación musical. Profesora principal de la Universidad de Cuenca. Profesora del Conservatorio “José María Rodríguez”. Permanentemente realiza ensayos y ponencias relacionadas con la música y las artes así como conciertos de cámara. Sus composiciones contemplan ciclos y obras de cámara, obras 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, etc.

* * *