

UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

“ÓPERA IPIAK Y SÚA”

Autora:

Jannet Emperatriz Alvarado Delgado

Director:

Maestro Javier Andrade Córdova.

Cuenca- Ecuador

2010

Mi agradecimiento para:

Renata, Roberto, Rafael

Javier, Oswaldo,

Ipiak y Súa

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	6
 CAPÍTULO	
La Ópera.....	8
1.1 Reseña histórica, formal y estilística.....	8
1.2 La ópera en Latinoamérica.....	12
1.3 La ópera en el Ecuador.....	13
 CAPÍTULO II	
Acercamiento etnomusicológico en relación con la composición operística.....	16
2.1 Acercamiento etnomusicológico a la cultura shuar.....	16
2.2 Mitología y Etnomusicología.....	19
2.3 Musicalidad.....	24
 CAPÍTULO III	
Estética operística.....	27
3.1 Aproximación estética a la composición de la ópera Ipiak y Súa.....	27
3.2 Personajes protagonistas.....	27
3.3 El tres como número deconstructor.....	28
3.4 Ópera natural.....	30
 CAPÍTULO IV	

Dramaturgia.....	32
4.1 Dramaturgia operística.....	32
4.2 Relato de Oswaldo Encalada Vázquez	
Ipiak y Súa, una historia de las selvas orientales.....	32
4.3 Libreto adaptado por Jannet Alvarado Delgado para la Ópera.....	38
CAPÍTULO V	
Análisis de técnicas compositivas.....	52
5.1 Técnicas compositivas utilizadas en la obra.....	52
5.2 Forma.....	52
5.3 Dramaturgia.....	52
5.4 Electroacústica.....	53
5.5 Compás y temporalidad.....	54
5.6 Espacio.....	54
5.7 Timbre.....	55
5.8 Dinámica.....	55
5.9 Textura.....	55
5.10 Melodía.....	55
5.11 Armonía.....	56
5.12 Orquestación.....	56
5.13 Aleatoriedad e improvisación.....	58
CAPÍTULO VI	
Análisis de elementos formales.....	59
6.1 Obertura.....	59

6.1.1 Textura.....	59
6.1.2 Forma y significado.....	59
6.1.3 Ritmo y melodía.....	61
6.1.4 Armonía.....	61
6.1.5 Electroacústica.....	61
6.1.6 Dinámica.....	62
6.2 Parte I.....	62
6.3 Parte II.....	65
6.4 Parte III.....	68
6.5 Parte IV.....	72
Conclusión.....	74
Bibliografía.....	76
Partitura de la composición de la ópera Ipiak y Súa.....	81
Convenciones.....	81
Anexo (CD de audio).....	214

INTRODUCCIÓN

Cuando escuchamos hablar de ópera, generalmente viene a nuestro imaginario: “Carmen”, “El barbero de Sevilla”, “La flauta Mágica”,... y una lista conocida de títulos, que provienen de la tradición musical europea. Raramente pensamos en la ópera china o en la del siglo XX o XXI, procedentes de otros tiempos y geografías.

En la plenitud del Barroco italiano, cuando los argumentos preferidos eran los relacionados con la mitología clásica griega, es sorprendente haber encontrado una ópera de Vivaldi con una temática lejana y desconocida para él; “Moctezuma” con libreto de Giusti, de título original **“Motezuma”**, estrenada en 1733. Esta ópera despliega su escena en plena época de la conquista española a América y trata de forma ficticia los últimos capítulos de la vida del monarca azteca. Se reinterpretó hace pocos años, debido a que la partitura se encontraba perdida en una larga historia.

En el Ecuador están abiertas las posibilidades de componer ópera no solo con otros argumentos, sino con otra orquestación, formato y puesta en escena, que reflejen otras visiones del mundo.

Éste es el propósito de la creación de la Ópera Ipiak y Súa, de componer una obra con parámetros estéticos, instrumentales y argumentales, diferentes a los de las óperas célebres. Esta decisión no es el producto de un antojo contestatario, sino de la necesidad de experimentar con la riqueza de otras culturas y de otros conceptos musicales, filosóficos y antropológicos.

La mitología shuar, perteneciente a una de las nacionalidades indígenas milenarias, todavía existentes en el Ecuador, ha sido considerada la plataforma creativa más importante para la composición de esta ópera, a más de otras fuentes artísticas, filosóficas y técnicas basadas en una cultura occidental contemporánea.

Seres humanos fusionados con animales o plantas, shamanes, guerreros y dioses, son personajes del mito shuar. Mientras que su existencia y su cosmovisión guardan equilibrio con la naturaleza respetándola y viviendo en función de ella.

La riqueza y peculiaridad de la cultura de este grupo étnico, nos advierte que no debemos descuidar el conocimiento y puesta en valor de las culturas ecuatorianas. Insertarlas en la historia de las culturas universales conocidas en el mundo, constituiría una extraordinaria empresa, a la cual todos podemos contribuir con trabajos artístico, sociales o científicos.

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. En la partitura se concreta en símbolos que fusionan lo urbano por un lado y la naturaleza salvaje por otro, enmarcadas en una música contemporánea acusmática que propone sentir emociones olvidadas o desconocidas.

CAPÍTULO I

LA ÓPERA.

1.1 RESEÑA HISTÓRICA, FORMAL Y ESTILÍSTICA.

Monteverdi (1567-1643) compuso en 1607 su ópera “La favola di Orfeo” con libreto de Alessandro Striggio para el Duque de Mantua. Antes ya se ensayaron algunas puestas en escena de teatro y música como la fábula dramática “Dafne” (1561) de Jacopo Peri con texto de Ottavio Rinuccini¹, o “Eurídice” (1600) del mismo Peri y Giulio Caccini con libreto también de Ottavio Rinuccini. La novedad de las obras de Peri estaba en el uso de recitados con fondo musical, alternados con melodías que los personajes y el coro cantaban. Este estilo conocido como *stilo rappresentativo*, fue superado con una actitud todavía más vanguardista, que es la que impuso Monteverdi, compositor polifónico de madrigales, que pronto cambiaría de estilo de composición. Su “Orfeo” trata al recitativo con una entonación muy cercana a la naturaleza de las palabras, llegando a dotarlo de un carácter expresivo, así como También a los fragmentos melódicos cantados, irrumpiendo la armonía modal de la época. Basta escuchar el fragmento del segundo acto, cuando la Mensajera se lamenta ante Orfeo por la muerte de Euridice según el libreto de Alessandro Striggio:

“Messaggiera:

In un fiorito prato

con l’altre sue campagne

¹ Mila Massimo, *Historia de la Música*. Ed. Bruguera, S. A. Barcelona 1981. Pg. 100.

giva cogliendo fiori
 per farne una ghirlanda a le sue chiome,
 quand'angue insidioso,
 ch' era fra l'erbe ascoso,
 le punse un piè con velenoso dente:
 ed ecco immantimente
 scolorirsi il bel viso, e ne' suoi lumi
 sparir que' lampi ond' ella al sol fea scorno

...”²

El renacimiento de la literatura clásica griega proporcionó argumentos y protagonistas para las óperas de este tiempo. Los cantantes eran todos hombres, porque por motivos de prohibición religiosa, la mujer no debía cantar; los castrati eran los encargados de las voces y personajes femeninos. En el siglo XIX desapareció por completo el papel de los castrati.

Se iban incorporando a la estructura operística en el Barroco, recitativos y arias acompañados por clavicémbalos e instrumentos pulsados, luego se sumaría el Aria da capo (ABA).

En Francia Lully y Rameau aportaron con sus estilos ligeros, Purcell en Inglaterra. En Nápoles Alessandro Scarlatti desarrolló el Aria da capo y la obertura, se inició la ópera bufa de la cual hicieron uso Mozart, Rossini y Donizetti.

En el Barroco se distinguió la voz coloratura de gran agilidad para entonar trinos y adornos en pasajes rápidos, poco a poco fue cediendo espacio al canto expresivo.

² *Los Clásicos de la ópera 400 años (Monteverdi, Orfeo)*. Ed. Prisa Innova. Madrid 2007. Pag.40

La ópera estaba dedicada a la celebración cortesana, Haydn (1731-1809) personifica al músico que debía componer óperas divertidas para los Esterházy pero conforme cambiaba la sociedad, el arte, la ciencia, la filosofía; también cambiaban las condiciones de vida de los compositores y por supuesto de sus creaciones operísticas.

Con la Ilustración, el pensamiento filosófico pone en primer plano la razón. Hace su aparición el laicismo con la burguesía; varias corrientes de pensamiento dominan el siglo de las luces, el siglo XVIII. Hume, Descartes, Leibniz, Kant y muchos más aportan con otras propuestas filosóficas basadas en el racionalismo.

Compositores como Mozart quieren actuar con libertad sin depender de un monarca. Un ejemplo de este comportamiento se puede constatar en su ópera "La Flauta Mágica" (1791) a la que se le ha considerado como un símbolo de la masonería.

Hacia la mitad del siglo XVIII surge la gran influencia del movimiento literario Sturm und Drang, que se oponía al racionalismo de la Ilustración; sentimiento e inspiración en lugar de la razón era la norma. Goethe, uno de los escritores pertenecientes al movimiento, influenció a Beethoven a través de su amistad, revelándose éste, a lo establecido para ingresar en el romanticismo. En su ópera "Fidelio" (1805) el personaje femenino Leonore se convierte en un símbolo de la libertad al salvar a su esposo de la prisión.

En el Barbero de Sevilla (1816), Rossini incluye el humor y la crítica social como elementos característicos de la ópera cómica. Junto con Donizetti y Bellini llevan al *bel canto* a su mejor momento; el drama expresivo reinaba.

En Verdi y Puccini se favorece el canto dramático más que el virtuosismo. En la Bohème (estrenada en 1896) con libreto de Luigi Illica y Giuseppe Giacosa por ejemplo, Puccini recurre a una forma musical más compleja: arias, dúos, cuartetos, uso de leitmotiv, recitados, hablados, acompañados con armonías disonantes propias del romanticismo. Los cromatismos que utilizaba daban a la orquestación sonoridades nuevas, todos estos elementos fluían en medio de una gran organización propia de Puccini.

Wagner por su parte, trabajó la ópera con un sentido nacionalista, con el planteamiento teórico del “drama musical” y del “arte total”; la melodía continuó su estilo, además escribía los libretos para sus óperas, fue un reconocido dramaturgo. Steinberg en su libro “Escuchar a la razón” comenta así la posición de Wagner: “La autoridad suplantó a la autonomía musical y se volvió sinónimo de autoridad nacional, con lo cual la música absoluta pasó a significar música alemana”³.

La condición de Wagner de músico, filósofo, dramaturgo, político, hacía que sus propósitos operísticos sean muy exigentes, a esta condición se suman sus sueños revolucionarios que compartía con Marx, Bakunin, entre otros. “Para Wagner, con la fascinación obsesiva de sus ideas artísticas, el resultado principal habría de ser una total reconstrucción del teatro y de la función del arte dramático en la sociedad, según explicó en su folleto *Arte y Revolución* (1849)”⁴.

No se puede dejar de mencionar la ópera de Tchaikovsky o la del nacionalismo Ruso de Glinka , Borodin o Korsakov, enmarcadas en las ramificaciones del romanticismo.

En el siglo XX Richard Strauss se ubica en el realismo temático con *Salomé* (1905), Bizet en el suyo con “*Carmen*” a finales del XIX . Luego Debussy , Ravel, Fauré responden al estilo impresionista en sus óperas. Paralelamente a la vanguardia musical expresionista, la ópera se integra a los nuevos lenguajes; Alban Berg incursiona en la atonalidad con *Wozzek* (1925). Honnegger, Hindemith, Mihaud. Menotti, Barber desarrollan su propio lenguaje. Luigi Nono trabajó con el serialismo en su ópera *Intolleranza* (1960-1961). Gershwin incluye el Jazz en *Porgy and Bess* (1935).

A más de los compositores más conocidos y las ópera más renombradas y escenificadas que no constan en esta breve reseña; el siglo XX y ahora el XXI,

³ **Reseña escrita por David Jiménez.** Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX.
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 (6 junio, 2010)

⁴ Gal, Hans. *El mundo del músico cartas de grandes compositores*. Siglo veintiuno editores. Primera edición en español, México 1983. Pag. 318.

recogen diversos estilos de ópera, donde la interrelación música, teatro, danza, ciencia, tecnología es cada vez más estrecha.

Entre las óperas de Stockhausen que ejemplifican esta relación está “Domingo de luz” (1998-2003), ópera en seis escenas y una despedida, para 10 solistas vocales, voces de niños, 4 solistas instrumentales, dos coros, dos orquestas, música electrónica, proyector de sonido.

El compositor barcelonés Héctor Parra estrenó en el 2009 en el Centre Pompidou (Centro Pompidou) su ópera “Hipermusic Prologue” en un proyecto que representa la unión de ciencia, música y arte.

Obras que ni se mencionan, ni se conocen en la antología operística, constituyen la ópera contemporánea. Es curioso recordar que por la década del setenta surgió un movimiento interesante formado alrededor de lo que se denominó **anti-ópera** protagonizado por el compositor norteamericano Morton Feldman y por el conocido escritor Samuel Beckett donde cantantes, músicos y drama estaban fuera de escena y se tendía a lo absurdo...

Ligeti y su libretista Michael Meschke recontextualizan este teatro proponiendo la **anti-anti-ópera**, el resultado fue trabajar con el drama “La Balade du Grand Macabre” de Ghelderode, drama humorístico, grotesco y macabro al estilo de Antonin Artaud, dramaturgo, actor, director escénico francés surrealista.

1.2 LA ÓPERA EN LATINOAMÉRICA

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”⁵ en concordancia más bien con Barbero. 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; las formas musicales iban desarrollando pequeños formatos de influencias tonales europeas y de herencias modales y microtonales de cada lugar, por decirlo en términos académicos convencionales.

Las formas musicales oficiales de la historia de la música europea: sinfonía, concierto, ópera, no nacieron aquí en Latinoamérica, pero si tuvieron y tienen un desarrollo peculiar.

“La Púrpura de la Rosa” del compositor español Tomás de Torrejón y Velasco con libreto de Calderón de la Barca, fue la primera ópera compuesta y registrada en América en 1701 en el Virreinato del Perú⁶. De ahí en adelante se desplegó un trabajo escénico musical relativamente conocido.

Carlos Gómez en Brasil, Melesio Morales en Méjico, José María Osorio en Venezuela componen ópera en el siglo XIX. En el siglo XX Heitor Villa-Lobos en Brasil o Alberto Ginastera en Argentina entre otros, marcan un movimiento operístico de carácter nacionalista.

La puesta en escena de óperas del clasicismo, romanticismo y verismo han sido difundidas en Latinoamérica por compañías europeas.

1.3 LA ÓPERA EN EL ECUADOR

⁵ De Toro, A. *El debate de la poscolonialidad en Latinoamérica*. Ed. Vervuert. Madrid 1999. Pg. 51

⁶

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 (12 julio, 2010).

Se tiene referencias de algunas representaciones de óperas célebres europeas en el Ecuador, en el siglo XIX y XX⁷. Algunas compañías pasaban por Guayaquil como la de Angelo Negri Fachia que se quedó en el puerto para cumplir con una actividad operística, de la cual da fe la Soprano ecuatoriana Beatriz Parra, para quien desde su posición de cantante de ópera con gran experiencia, éste es “un género universal” del cual todos podemos disfrutar⁸. En 1987 tuvo lugar una temporada de ópera con “La Traviata” de Verdi y “El Barbero de Sevilla” de Rossini, que pasó por Quito, Guayaquil y Cuenca, bajo la dirección musical de Álvaro Manzano (director de orquesta ecuatoriano) con la asistencia de la directora escénica Eleonora Acuña del Teatro Colón de Buenos Aires.

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.

Luego de tener el libreto y la partitura, una ópera precisa escenificarse en vivo, este es el fin último de toda creación de este género y demanda el trabajo creativo de un equipo profesional que bajo una dirección artística y estilística, es el encargado de configurar lo que se conoce como:

puesta en escena,

escenografía,

vestuario,

iluminación,

coreografía,

⁷ Guerrero Gutiérrez, Pablo. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, tomo II. Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica. Quito 2002. Pg. 1018-1022

⁸ Entrevista realizada a Beatriz Parra el 11 de septiembre de 2009.

trabajo de actuación con personajes, coros y solistas;

práctica orquestal, coral y de solistas;

ensamble, etc.

Emprender una puesta en escena es realmente un trabajo impresionante de mucho tiempo de preparación. En el Ecuador no han existido estructuras surgidas de una tradición artística de siglos, por lo que se vuelve complejo articular todos los componentes necesarios para obtener el resultado esperado.

En los últimos años, desde el 2004 ha sido visible el trabajo de Javier Andrade - director escénico ecuatoriano-⁹. “La Serva Padrona de Pergolesi, *“Hansel y Gretel”* de Engelbert Humperdinck adaptada como “Juan y Rita”, “Manuela y Bolivar” del ecuatoriano Diego Luzariaga, “Il Campanello” de Donizetti, “La Flauta Mágica” de Mozart, “*L'elisir d'amore*” de Donizetti, fragmentos de “*Cumandá*” de Luis. H. Salgado, han sido escenificadas bajo la dirección artística de Andrade en algunas ciudades del Ecuador con mucha expectativa.

⁹ Javier Andrade. Director de Escena para Teatro y Drama Musical, Título otorgado por la Escuela Superior de Música y Teatro de Munich.

CAPÍTULO II

ACERCAMIENTO ETNOMUSICOLÓGICO EN RELACIÓN CON LA COMPOSICIÓN OPERÍSTICA

2.1 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 Cruces¹⁰.

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.

¹⁰ Cruces, Francisco. (Coord.). *Las culturas Musicales*. Ed. Trotta. Madrid. 2002

Revisemos algunas características de este grupo para luego interpretarlas desde la etnomusicología.

El Ecuador es un país en el que conviven diversas etnias.

La CONAIE Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (organización no gubernamental), congrega las nacionalidades:

“Shuar, Achuar, Siona, Secoya, Cofán, Waorani, Záparo, Chachi, Tsa'chila, Awá, Epera, Manta, Wancavilca y Kichua. Los pueblos que conforman la nacionalidad Kichua son: Saraguro, Kañari, Salasaca, Chibuleo, Quizapincha, Waranka, Panzaleo, Situ, Kayampi, Karanki, Natabuela, Otavalo y Kichuas de la Amazonía (Pastaza, Napo, Sucumbíos y Nueva Orellana).

Los objetivos de esta organización son:

Consolidar a los pueblos y nacionalidades indígenas del país;

Luchar por la defensa de las tierras, territorios indígenas y recursos naturales;

Fortalecer y desarrollar la educación intercultural bilingüe;

Luchar contra el colonialismo y neocolonialismos (empresas transnacionales en comunidades indígenas);

Impulsar la autolegislación comunitaria y desarrollar el comunitarismo integral;

Fortalecer la identidad y sus formas de organización social;

Promover el ejercicio de los Derechos Colectivos de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas del Ecuador, incorporados en la Constitución.

Construir una sociedad intercultural; promover la participación mediante el establecimiento de una democracia participativa, con fines de alcanzar la descentralización del poder y los recursos económicos, la solidaridad y la equidad.

Lograr la igualdad y la justicia en los pueblos y nacionalidades indígenas, por ende en la sociedad en general.

Mantener las relaciones internacionales entre las nacionalidades indígenas del Continente ABYA-YALA¹¹, a fin de viabilizar una comunicación alternativa entre pueblos indígenas, y con otros sectores sociales comprometidos con la causa”¹².

Cada uno de estos grupos humanos actúa por una parte en coherencia con su cultura ancestral y por otra con la cultura global cuya función es “homogenizar”¹³ todo y a todos.

Estudios arqueológicos, reseñan vestigios humanos en el área donde habita la etnia Shuar, desde hace 2500 años¹⁴. 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

¹¹ ABYA-YALA: según el Centro Cultural ABYA-YALA, el pueblo Cuna (Panamá) llama así al continente Americano desde antes de la llegada de Colón. El término significa “tierra en plena madurez”.

¹² <http://es.wiserearth.org/organization/view/2a6b2dfbdbbd94e392a488025315c580> (7 junio, 2010)

¹³ Friedman, Janathan. *Identidad cultural y proceso global*. Ed. Amorrortu. Buenos Aires 2001.

¹⁴ Tsantsa. *Mito, ritual y tradición*. Ed. Banco Central del Ecuador (sin año de edición)

y Chinchipe”¹⁵ eran demasiado hostiles y salvajes, como lo menciona Cieza de León en “*El Señorío de los Incas*”¹⁶ 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 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 **comuni3n con la naturaleza para mantenerla en equilibrio**, comparable a otros grupos humanos milenarios de Latinoam3rica.

2.2 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.

¹⁵ Actualmente Provincia Ecuatoriana de Zamora Chinchipe.

¹⁶ Cieza de León, Pedro. *Cr3nica del Per3 El Señorío de los Incas*. Ed. Biblioteca Ayacucho. Venezuela 2005.

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 mujeres¹⁷.

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 ayawaska¹⁸, 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

¹⁷ 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).

¹⁸ Natém: Bejuco alucinógeno utilizado por los curanderos y shamanes.

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”¹⁹.

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 Harner²⁰).

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”...²¹

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)”²² únicamente para vengar una injusticia, la muerte cometida a un inocente; la tsantsa era ejecutada por el tsánkram, un fuerte guerrero que necesitaba el

¹⁹ 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).

²⁰ Citado por Tamara Landívar (Idem).

²¹ Entrevista 1999 a Pellizzaro, citado por Tamara Landivar (Idem).

²² http://www.visitaecuador.com/amazonia.php?cod_sec=ri1iwu7&cod_men=uNUqFVGzT1

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”²³ 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.

Algunos Anent:

Anent para construir una vasija de arcilla²⁴

Nunkui nuwa asanakutu Mujer Nunkui siendo yo

winia nuwéchirnáka mi arcillita

tantajar amarjai hice sonar

²³ Cámara de Landa, Enrique. Etnomusicología. Ed. Colección Música Hispana, Madrid, 2004.

²⁴ Mundo Shuar, segundo fascículo. Actividades y técnicas. Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones. Sucua (Morona Santiago)- Ecuador. 1978. Pag. 43

Anent para amistarse y no vivir enojados²⁵

Yatsuta, yatsuta,	Hermano, hermano
Iisha jakashtinmamtu	si un día moriremos
Iisha kajernai pujutainkiaiya?	¿por qué vivir enojándonos?
Yatsuta, temash jimiarsatai,	Hermano, la peinilla compartamos,
Temash aremsatai,	la peinilla tejamos,
senta aremsatai!	¡la cinta bordemos!
iisha warasar,	y alegrándonos,
peem umpuarartai.	el peem toquemos.

La mitología Shuar es de gran riqueza de personajes y escenas, en “*Setenta Mitos Shuar*”²⁶ 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

²⁵ Mundo Shuar, tercer fascículo. La familia y la vida social. Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones. Sucua (Morona Santiago)- Ecuador. Pag. 43

²⁶ Rueda, Marco Vinicio. “*Setenta Mitos Shuar*”. Ed. Abya-Yala .1987.

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 cazería lo sacó para ver como 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).

Kujanham

Kujanham 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 Kujanham (hombre y Zorro a un tiempo)²⁷

2.3 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

²⁷ Barrueco, Domingo. *Mitos y leyendas shuar*. ED. Mundo Shuar 1985.

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.²⁸

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”²⁹. 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”³⁰ y de la complejidad cultural de los fenómenos musicales que interrelaciona varias áreas del conocimiento.

²⁸ Audio de referencia: Música Etnográfica del Ecuador. Organización de Estados Americanos, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, Instituto Otavaleño de Antropología.

²⁹ Moreno, Segundo Luis. *“La Historia de la Música en el Ecuador”*. Ed. Municipio de Distrito Metropolitano de Quito. Quito. 1996. Pag. 27.

³⁰ Morin, Edgar. *“Con Edgar Morin, por un pensamiento complejo Implicaciones interdisciplinarias”*. Ed Akal, S.A. Madrid. 2005.

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.

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**³¹, con sus auténticas necesidades sonoras y culturales.

Nociones de identidad³², memoria, rito y mito se pueden desprender de sus paisajes sonoros³³. De esta manera la “música” Shuar es la constancia de la cultura shuar, es la cultura Shuar.

³¹ Herdon, M. y Mac Leod, N. *Music as Culture*. Ed. Norwood, 1981. Pg. 24

³² Da Silva, Tomaz Tadeu (org). *Identidade e diferente*. Editora Vozes. Petrópolis. 2004.

³³ Moles, Abraham A. *La Imagen. Comunicación funcional*. Ed. Trillos. 1991.

CAPÍTULO III

ESTÉTICA OPERÍSTICA

3.1 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^{34,35} del “*Arte en estado Gaseoso*” de Michaud, y sobretodo 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”³⁶; 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.

3.2 PERSONAJES PROTAGONISTAS

³⁴ Derrida, Jaques. *Como no hablar y otros textos*. Ed. Proyecto A. Barcelona. 1997.

³⁵ De Peretti della Rocca, Cristina. *Jaques Derrida, texto y deconstrucción*. Ed. del Hombre. España. 1989.

³⁶ Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*. Ed. Fondo de Cultura Económica . México. 2006.

Ipiak y Súa son dos personajes femeninos de la mitología Shuar que devienen³⁷ 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 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 Karsten³⁸ contra las enfermedades, contra el mal de ojo³⁹, 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”⁴⁰. Esta explicación nos lleva a encontrar una hermenéutica para 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.

3.3 EL TRES COMO NÚMERO DECONSTRUCTOR

³⁷ Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Ed. Siglo XXI. México. 2004.

³⁸ Karsten, Rafael. *La vida y la cultura de los Shuar*. Ed. Abya-yala. Quito-Ecuador. 1989. Pags. 486-487.

³⁹ Mal de ojo es la energía negativa que transmite una persona a otra, sobre todo a niños al mirarlos.

⁴⁰ Fabri, Paolo. *El Giro Semiótico*. Ed. Gedisa, S.A. Barcelona. 1999. Pag. 78.

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.

3.4 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 música⁴¹; 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”⁴². Yendo todavía a una sustentación más arriesgada por esotérica, transcribimos la cita de Ouspensky sobre el arte verdadero: “En el arte verdadero, no hay nada accidental. Todo es matemático. Todo puede ser calculado y previsto de antemano. El artista sabe y comprende el mensaje que quiere transmitir”⁴³.

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

⁴¹ Reynoso, Carlos. *Antropología de la Música de los géneros tribales a la globalización*. Ed. Sb. Buenos Aires. 2007.

⁴² Baudrillard, Jean. *El paroxista indiferente*. Ed. Anagrama. Barcelona 1998

⁴³ Ouspensky, P.D. *Fragmentos de una enseñanza desconocida*. Editorial ghanesa, Venezuela 1995. P. 58.

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" ⁴⁴.

⁴⁴ 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.

CAPÍTULO IV

DRAMATURGIA

4.1 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.

4.2 RELATO DE OSWALDO ENCALADA VÁZQUEZ

IPIAK Y SÚA, UNA HISTORIA DE LAS SELVAS ORIENTALES

Fue un día, una hora prevista se hallaba Ipiak sentada en una piedra, mirando la primera luz de la amanecida, cuando giró la cabeza y encontró, por allá, por el sector de las tierras orientales, algo que nunca antes había visto. Era una cinta muy grande, teñida de muchos colores. Parecía originarse en algún lugar oculto y terminar en otro sitio similar. Formaba un arco perfecto y tenía los colores más maravillosos, como si todas las mariposas de tintes brillantes, las aves y las flores más vistosas se hubieran colocado en el cielo, ordenadamente para mantener el mismo tono. El asombro era tanto que se había quedado un gran tiempo inmóvil hasta que su hermana Súa le habló al oído, y se dio vuelta para responderle.

-¿Qué es? – le había preguntado; sin embargo ella no conocía la respuesta. De modo que le dijo:

-No sé; pero es lo más hermoso que se ha visto.

Juntas fueron a la choza del anciano sabio a preguntarle por aquella cosa extraordinaria. Encontraron la puerta abierta y él, desde el interior les dijo que ya sabía a lo que habían ido.

-¿Qué cosa es esa que se ve en cielo, abuelito?

-Es la anaconda del cielo, la madre de los siete colores.

-Quiero conocer los siete colores y todos los demás –dijo Ipiak.

-Las historias antiguas y sagradas dicen que la anaconda del cielo nace en la cascada sagrada de Arútam. Si desean ir deben cruzar por las selvas orientales y buscar esa cascada.

-Si tú vas, yo iré –dijo Súa de inmediato, e Ipiak aceptó la propuesta.

Ese mismo día dejaron el lugar junto a las montañas y descendieron a las selvas orientales. Luego de vagar por varias horas encontraron una senda que se perdía por entre los arbustos y las grandes plantas de la selva. Por ella siguieron sin descanso. Cuando tenían hambre comían palmitos, frutos del nayump, miel silvestre y bebían el agua acumulada en los grandes cuencos de las flores exóticas. La primera noche que pasaron en la selva se amarraron a los troncos de los árboles y permanecieron tan inmóviles que nadie se percató de su existencia. Los monos y las hormigas subían y bajaban por ellas como si fueran partes del tronco.

Al finalizar el segundo día oyeron, lejanamente el ruido del tunduli. Debían estar aproximándose a algún poblado. Sin abandonar el camino siguieron, y cada vez escuchaban con mayor claridad la llamada del tambor. Al mediodía de la tercera jornada llegaron a un gran río y para cruzarlo tuvieron que buscar un vado. Tomadas de la mano y apoyándose en largos bastones comenzaron a cruzarlo. Cuando ya estaban cerca de la orilla, Ipiak sintió que algo le había mordido la rodilla. Hundió la mano y sacó un pez. Lo miró y le dijo:

-Por haberme mordido tendrás de hoy en adelante la boca chica.

Y a partir de ese momento el pez se convirtió en el bocachico. Cuando llegaron a la otra orilla se sentaron a descansar; pero se quedaron dormidas por un rato, hasta que Súa despertó y lanzó un grito. Un oso hormiguero le había mordido en el pie. Ella, adolorida, le dijo:

-Por haberme mordido, desde hoy no tendrás dientes y deberás usar tu lengua para buscar la comida.

Y desde ese día es que el oso hormiguero no tiene dientes y come solamente hormigas y termitas.

Al atardecer de ese día llegaron a la casa de un shuar donde se realizaba la fiesta del tabaco. Los shuar al sentir las detuvieron la fiesta, callaron el tunduli, y el jefe salió para recibirlas. Les preguntó que quiénes eran, de dónde venían y hacia dónde iban.

-Venimos del otro lado, del lugar donde el silencio forma capullos en las altas hojas de las palmas. Hemos cruzado montañas, selvas, bosques. Hemos atravesado ríos de aguas fangosas y amarillas, arroyos de cristales transparentes y de orillas que parecen alejarse a medida que crece la ansiedad de los viajeros. Nos hemos mirado en los mansos ojos de las mariposas y hemos huido de las feroces pupilas de los tigres. La guacamaya, el tucán, el tayo, el colibrí no han regalado hermosas plumas con las que hemos elaborado estos zarcillos. Desde allá venimos y vamos hacia un lugar que no conocemos: la cascada sagrada de Arútam, el sitio donde nace la anaconda del cielo, la madre de los siete colores. Somos Ipiak y Súa.

-Lo que ustedes buscan es muy difícil –dijo el jefe-, porque para llegar a él hay que hacer un viaje sin movimiento; y en cuanto a la anaconda del cielo, nuestros antepasados dicen que es solamente el fantasma de la primera anaconda que hubo en el mundo y que ahora descansa en la apacible morada de los espíritus. Pero pasen a la fiesta, descansen, o bailen con las otras mujeres, adornadas con el sonoro shakap, beban chicha de chonta y coman carne de gordos tapires.

Cuando a la medianoche terminó la fiesta del tabaco, el astuto Kujáncham, el zorro, se acercó a las forasteras y les ofreció su ayuda. Les dijo que él sabía, con todas las

certezas juntas, que sí se podía llegar a la cascada sagrada de Arútam, que él conocía el camino más fácil y que en un tiempo muy corto las llevaría al sitio; mas que, para ser dignas de la ayuda, tenían que ir a su casa. Ellas se fueron con Kujáncham, que vivía en una sucia choza; pero Kujáncham era mentiroso y se burló de ellas.

Al día siguiente Ipiak y Súa volvieron a caminar por la selva, hasta que, por azar, escucharon siseos, murmullos, ruidos desconocidos, gritos. Se acercaron con cuidado al lugar y descubrieron una explanada limpia de plantas. Ahí estaban reunidos muchos animales y todos parecían hablar al mismo tiempo. Cuando sintieron la presencia de las mujeres se quedaron callados e inmóviles, hasta que el venado se levantó y se acercó a ellas. Las olfateó por todo el cuerpo, primero a Súa, y cuando ya el silencio se hizo insoportable y denso, el venado habló:

-¿Quiénes son, de dónde vienen, hacia dónde van?

-Somos Ipiak y Súa. Venimos de la montaña que vomita fuego. Hemos atravesado florestas, hemos esquivado grandes hojas, colgantes bejucos. Hemos sentido el aguacero de varios días, hemos escuchado los broncos ruidos de los truenos, que son la tos de los dioses cuando se atorán al beber chicha. Desde allá venimos y vamos hacia un lugar que no conocemos: la cascada sagrada de Arútam, el sitio donde nace la anaconda del cielo, la madre de los siete colores.

-Lo que ustedes buscan está hecho con las sustancias de lo imposible –dijo el venado-. Pero antes de que se vayan quiero pedirles que sean el jurado en el concurso que estamos celebrando.

-¿De qué se trata? –preguntó Ipiak-. Si es algo que podamos hacer, seguro que lo haremos.

-El saltamontes Tinkishap y el perezoso se han desafiado a ver quién es el más veloz, y nadie quiere ceder, de modo que se hará un concurso. Si ustedes nos pueden ayudar les estaremos muy agradecidos.

-Lo haremos –dijo Súa-, con mucho gusto.

Entonces los dos participantes se colocaron junto a una estaca y se dispusieron a correr. Tendrían que llegar a la palmera ampakai que estaba a la vista y luego volver. En el momento en que partieron, el veloz Tinkishap se encomendó a Arútam para que lo ayudara; en cambio el perezoso tuvo pereza de hacerlo, y tanta pereza tuvo que hasta se olvidó de caminar, y antes de que se diera cuenta, el veloz Tinkishap ya había dado la vuelta a la palmera y se encontraba a su lado.

A partir de ese momento Ipiak guardó la ligereza en Tinkishap, y Súa guardó la pereza en el perezoso.

Luego continuaron el viaje, y al poco rato de andar encontraron a un pobre animalillo que era atacado por un buitre. Lo tenía ya medio muerto, con picotazos por aquí y picotazos por allá, con magulladuras de las fuertes patas del ave. Ipiak sintió mucha pena y asustó al malhechor. Súa lo levantó del suelo. Era un armadillo. Compadecidas decidieron ayudarlo. Con el barro amarillo que había junto al camino construyeron largas cintas que luego las colocaron sobre el cuerpo del herido, y cuando ya estuvo terminado, con el aliento secaron el barro, que se convirtió en caparazón. Desde ese día los armadillos ya se pueden defender de quienes los atacan.

Al día siguiente, cuando aún no habían caminado ni veinte metros les salió al paso un hombre que dijo llamarse Kunamp, y detrás de él, otro, que dijo llamarse Nayap. Los dos les cerraron el camino y les preguntaron quiénes eran, de dónde venían y hacia dónde iban.

-Somos Ipiak y Súa. Venimos del otro lado, de una montaña que ningún dios ha reclamado como suya y por eso en ella no hay templos todavía, y dicen que es la razón para que sea tierra más sagrada que las otras. Hemos atravesado nieblas formadas de viento muerto, bosques de susurros, pantanos de aguas marchitas, lugares donde las flores tienen fragancias todavía no admitidas, plantas de frutos tan brillantes que se disgregan con la luz del día. Desde allá venimos y vamos hacia un lugar que no conocemos: la cascada sagrada de Arútam, el sitio donde nace la anaconda del cielo, la madre de los siete colores.

-El lugar está muy distante –dijo Kunamp-. Es mejor que descansen en nuestra casa para que mañana, luego de haber comido bien, puedan continuar con su camino.

Las mujeres aceptaron y se fueron con ellos a la casa, que no estaba muy distante. Pero ellos sólo se burlaron y las dos mujeres tuvieron que volver al camino.

Al llegar la tarde de ese día, Ipiak se sentó sobre una piedra y dijo que ya estaba cansada de buscar la cascada sagrada de Arútam, el lugar donde nace la anaconda del cielo, la madre de los siete colores.

-Yo también estoy cansada- dijo Súa-. Mejor quedémonos aquí y convirtámonos en algo diferente Podemos convertirnos en grandes montañas, en ríos, en rocas de colores sin sosiego.

-Yo preferiría convertirme en guacamaya, en pava de monte o en hormiga -dijo Ipiak.

-No -dijo Súa-, pensándolo bien, si hemos buscado a la anaconda del cielo, la madre de los siete colores, será adecuado que nos convirtamos en plantas que den tintes a los hombres, para que tiñan sus ropas y ornamenten sus cuerpos.

-Yo me convertiré en el achiote -dijo Ipiak, y de inmediato se transformó en este árbol.

-Yo me convertiré en el árbol llamado súa y así podrán las personas teñir de negro sus ropas y pintarse la cara.

Y de inmediato se convirtió en el árbol de súa.

Cerca del lugar estaban Kunamp y Nayap, quienes al ver los árboles tan novedosos y tan cargados de frutos decidieron subir a ellos para conocerlos. Kunamp subió en el árbol de ipiak, y se convirtió en ardilla, y al rozar con los frutos abiertos se tiñó el lomo de color rojizo. Por eso es que desde ese momento todas las ardillas tienen el lomo de tal color. Nayap subió al árbol de súa y manchó su itip con el color negro, además, una parte de la ropa se enganchó en una rama y se partió. De inmediato se convirtió en el ave llamada nayap, que tiene la cola partida y es de color negro.

4.3 LIBRETO ADAPTADO POR JANNET ALVARADO DELGADO PARA LA ÓPERA

IPIAK Y SÚA

IPIAK Y SÚA

ÓPERA EN CUATRO PARTES

Personajes

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)

Kujan Cham -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 escena se desarrolla a fines del siglo XX, en una urbe milenaria donde la creación no ha concluido y se vive en el mito.

Parte I**-Ipiak**

(En una mañana de descanso de su rutina de estudio y trabajo, abre la ventana de su departamento en el cuarto piso de un edificio y al mirar al horizonte advierte la presencia del arco iris, que con frecuencia asomaba en la ciudad y siente ahora con urgencia la extraña necesidad de conocerlo, caminar hacia él, atraparlo).

-Súa

*(Su hermana que vive con ella, al verla inmóvil y asombrada le pregunta:)
¿Qué observas con tanto asombro?*

-Ipiak

(se queda sin respuesta y luego responde :)

¡No sé qué es! Pero es algo extraordinario...; mira, forma un arco perfecto con tintes brillantes, como una cinta muy grande de colores. Parece nacer en un lugar oculto y terminar en otro similar. Debo ir hacia él ahora mismo, es una extraña necesidad.

-Súa

Si tú vas, yo también voy.

Busquemos al viejo Shamán.

(Van las dos hermanas a buscarlo en un barrio lejano de la ciudad).

- Shamán

(La puerta de una casa pequeña con mucho espacio verde está abierta. Desde el interior el shamán les invita a pasar, les estaba esperando)

¡Pasen!... les esperaba, yo sé a qué vienen.

-Ipiak

Ese arco iris que está en el cielo..., me llama.

-Shamán

Es la anaconda del cielo, la madre de los siete colores.

-Ipiak

Quiero conocer los siete colores y los demás.

-ARIA del Shamán

Las historias antiguas y sagradas dicen que la anaconda del cielo nace en la Gran Cascada, para ir hasta allá deben cruzar la ciudad, llegar hasta la montaña y buscarla, ahí encontrarán las respuestas a sus preguntas.

-Súa

Ahora siento que debo ir yo también.

(Toman sus shigras⁴⁵ y salen de la casa del Shamán. En la calle se cruzan con mucha gente que presiente lo que les espera)

-Coro I

(Se escucha repetidas veces fuera de escena en cualquier parte del teatro).

Todos hemos ido a la montaña, ustedes tienen que ir.

⁴⁵ Shigras: Bolsos

-Coro II

(Ingresan de uno en uno en escena, la realidad y la fantasía se funden. La gente se transforma en animales; monos y hormigas sobretodo, que con danzas extrañas, sensuales y sagradas las motivan a iniciar el viaje).

Vamos amigas dancen con nosotros...

-Ipiak y Sua

(Danzan y comen palmitos, frutos frescos, miel silvestre y agua recogida en flores exóticas que les brinda la gente).

(Transcurre una noche)

Parte II

(Salen al siguiente día y escuchan desde la montaña un sonido fuerte de "tundulí"⁴⁶ como un llamado, ellas siguen la gran vibración, y van ingresando poco a poco en la montaña)

-Súa

Debemos estar cerca de algún poblado, el sonido es cada vez más cercano.

(Se puede ver un río navegable)

-Ipiak

Tenemos que cruzar el río, el sonido viene del otro lado

(Al subir a un vado para atravesar el río; Ipiak resbala y al caer su pie en el agua, siente que algo le muerde.)

¡Ah...!

⁴⁶ Bombo realizado de un tronco hueco.

(Al sacar su pierna del agua observa que su pie está dentro de las fauces de un gran pez)

-Ipiak

¿Por qué me lastimas?

(Arroja el pez al agua. Mientras va cayendo, éste se transforma en un bocachico)

(Cuando llegan a la otra orilla se sientan a descansar y se quedan profundamente dormidas. De pronto un oso hormiguero las mira sigilosamente)

(Sale a escena un animal parecido a un oso hormiguero y muerde el pie de Súa, ella despierta y grita)

-Súa

¡Ah!

No deberías tener dientes, solo deberías usar tu lengua para buscar comida.

- Ipiak y Súa

¿Quiénes somos...?

-Coro I y II

(Fuera del escenario en espacios opuestos)

Todos sabemos quienes son: Ipiak y Súa.

-Ipiak y Súa

(Después de un corto recorrido se encuentran con gente que les invita a la fiesta del tabaco).

-Coro I y II

(Uno a uno ingresan al escenario invitándolas a la fiesta del tabaco)

¡Vamos a la fiesta del tabaco!

-Coro II

(En escena)

Bienvenidas a la fiesta del tabaco.

-Anfitrión de la fiesta del tabaco

Este es un día especial, cosechamos y secamos al sol las hojas de tabaco para celebrar con ustedes la fiesta de todos.

(Un mimo en la fiesta, siempre está haciendo alusión a las escenas pasadas y futuras que vivirán Ipiak y Súa).

TRIO: Anfitrión, Ipiak y Súa

-Anfitrión

Lo que ustedes buscan está en ustedes, la naturaleza reclama su presencia. Para llegar a la Gran Cascada donde nacen los colores hay que realizar un viaje sin movimiento..., ahora sigamos divirtiéndonos.

-Ipiak

¿Lo que buscamos tiene que ver acaso con nuestros colores?

-Súa

¿Cómo encontrar lo que está en nosotros?, danos una señal.

-Esposa del Anfitrión de la fiesta del tabaco

(La esposa del anfitrión deposita polvo de tabaco en la cachimba de caña guadúa de su esposo y comienza la ceremonia compartiendo con todos los invitados su cachimba. Nuevamente disfrazados de animales algunos invitados, danzan e invitan a las hermanas a participar de sus danzas. Otra vez realidad y fantasía son una.)

-Ipiak y Súa

(Las hermanas se divierten y están atentas a los mensajes que reciben de los personajes de la fiesta, incluido el mimo).

-Coro I y II

¡Salud por las invitadas!

(Brindan con chicha⁴⁷ de yuca alternando con el consumo del tabaco y comida especial con carne; tocan⁴⁸, cantan y danzan todos vestidos con diseños originales y contemporáneos).

PARTE III

(En el bosque, muy elegante asoma Kujan Cham, el astuto hombre zorro que está pendiente de todo. Quiere confundir y seducir a las hermanas para llevarlas con él y aprovechar sus poderes para vivir servido y evitar que cumplan el destino que la naturaleza les ha asignado).

-Kujan Cham

¿Necesitan ayuda? ... ¿Quieren saber cómo se llega a la Gran Cascada? ... Yo conozco el camino más fácil y más corto chicas, vengan conmigo.

-DUO: Ipiak, Kujan Cham

-Ipiak

Nos gustaría mucho saber cómo llegar al lugar donde nace el arco iris.

-Kujan Cham

Primero debemos pasar por mi casa para llevar algunos amuletos de la suerte y luego partiremos.

-Súa

¡No!, no iremos contigo, son conocidos tus ingeniosos engaños. Adiós...

⁴⁷ Chicha: bebida preparada con yuca

⁴⁸ Los músicos de la orquesta suben a tocar en el escenario: güiro, congas y tumbas. Algunos coristas pueden llevar: Shakap, litófonos y otros instrumentos de percusión que se unen a la rítmica de los instrumentos acústicos.

(Mientras más se adentran Ipiak y Súa en el bosque, más cerca de la cascada parecen estar. De pronto escuchan siseos, murmullos, ruidos desconocidos, y gritos; se acercan con cuidado al lugar de donde vienen los sonidos y descubren una explanada limpia donde están reunidos muchos animales que parecen hablar al mismo tiempo, éstos son mitad seres humanos, mitad animales: monos, perezosos, serpientes, guacamayas, insectos, arañas, cocodrilos, venados, tapires, hormigas, jaguares, pumas, osos hormigueros, sapos, ranas, bocachico, ardillas, anacondas, armadillos, nutrias....)

-Coro I y II

(Conversan entre sí con entonación de alegría como si pronunciaran palabras, pero con las sílabas dadas)

ch, pep, ul, kr, ik, s, e, tf, bop, if, o, ni, wu, moi, ix, ps.

(Cuando éstos sienten la presencia de las mujeres, se quedan callados e inmóviles, hasta que la venada se levanta y se acerca a ellas. Las olfatea por todo el cuerpo, primero a Súa, y cuando el silencio se hace insoportable y denso, la venada habla.)

-Venada

(Intrigante)

¿Quiénes son ustedes, de dónde vienen, hacia dónde van?

-Ipiak y Súa

Somos Ipiak y Súa, hemos atravesado la ciudad y la montaña para llegar a la Gran Cascada, donde nacen los colores.

-Venada

(Con mucho humor)

¡Ah! ¡Ya lo sabía!...

ARIA: Venada

Lo que ustedes buscan está hecho con las sustancias de lo imposible. Están por buen camino... , pero antes que partan deben cumplir con un encargo de la naturaleza.

El saltamontes Tinkishap y el perezoso se han desafiado a ver quién es el más veloz, de tal modo que se hará una competencia, si ustedes pueden ayudar como jurado, estaremos muy agradecidos.

-Coro I y II

Muy agradecidos

-Súa

Lo haremos con mucho gusto

-Coro I y II

(El coro de animales anima la competencia con sus sílabas)

(solista coro I)

¡Vamos Tinkishap!, unos pocos saltos y ganas

(solista coro II)

¡Vamos perezoso!, muévete un poco más rápido.

(En una escena de mucho humor. El perezoso como el mamífero más lento del mundo, apenas si se movía, mientras el veloz Tinkishap ya había dado vuelta la palmera designada como meta y se encontraba nuevamente al lado del perezoso).

-Ipiak

(Mirando al saltamontes)

Ahora no tenemos duda de quién es el más veloz.

-Ipiak y Súa

Adiós...

PARTE IV

(Un poco cansadas, las hermanas caminan recordando las escenas transcurridas)

-Ipiak

¿Quiénes somos verdaderamente?

-Súa

Hay algunos mensajes que debemos entender...

-Ipiak

Mira el extraordinario arco iris, sigue estando distante.

-Súa

(Siente la presencia de alguien)

Alguien nos está escuchando

(Guiados por Kujancham; Kunamp y Nayap siguen sus pasos para seducirlas y desviarlas de su camino y así aprovechar de sus condiciones sobrenaturales para vivir servidos).

-Kunamp

¿Quiénes son ustedes?

-Nayap

(Con ironía)

¿Son ustedes Ipiak y Súa?

-Ipiak y Súa

Sí, somos Ipiak y Súa, y vamos hacia la gran cascada a buscar los colores del arco iris.

-Knamp

(También con ironía)

Ese lugar está muy distante.

-Nayap

(Desanimándolas a continuar)

Es mejor que descansen en nuestra casa para que mañana, puedan continuar con su camino.

-Kujancham

Primero debemos pasar por mi casa para llevar algunos amuletos de la suerte y luego partiremos.

-Ipiak y Súa

(Ipiak y Súa se miran entre ellas, no se dejan seducir y siguen adelante. Poco después Ipiak en un estado emocional extraño se sienta en una piedra, mira a su alrededor... y reconoce su color y el de su hermana como los mismos que posee el arco iris y la naturaleza).

-Ipiak

No vamos a caminar más hacia el nacimiento del arco iris, estoy cansada de esta búsqueda; presiento que tenemos sus colores y de la naturaleza, en nosotros.

-Súa

(Comprueba la aseveración de Ipiak al observarse detenidamente a sí misma, a su hermana y a la naturaleza que les rodea.)

Sí, sí es verdad..., mi color es negro y el tuyo rojo.

-Ipiak y Súa

Sí, sí es verdad..., mi color es rojo y el tuyo negro.

Si, si es verdad..., mi color es negro y el tuyo rojo.

-Coro I y II

a

-Ipiak y Súa

Somos parte de la naturaleza.

-Ipiak

Debemos regresar.

-Coro I y II

Debemos regresar.

-Ipiak

Debemos regresar,

-Coro I y II

Debemos regresar.

-Ipiak

a la ciudad...

-Coro I y II

Debemos regresar.

-Súa

Ahora

-Coro I y II

Debemos regresar.

-Súa

Ahora

-Coro I y II

Debemos regresar.

-Ipiak

debemos regresar,

-Súa

Vamos

-Coro I

Soprano: a. Contralto: e. Tenor: i. Bajo: o.

-Coro II

Soprano: u. Contralto: i. Tenor: e. Bajo: a

-Ipiak

a la ciudad...

-Súa

Ahora...

-Ipiak y Súa

(Mientras caminan de regreso, algo va cambiando en ellas, sus cuerpos se transforman muy lentamente en ramas y hojas. Ipiak se transforma en árbol de Ipiak o achote de cuyas semillas se saca el tinte rojo y Súa en árbol de Súa, genipa, de cuyas semillas se saca el tinte negro.

Cuando entran en la ciudad, las dos se quedan de pie y se completa la metamorfosis en una escena realmente dramática. Concluida su creación sale el arco iris y los dos nuevos árboles brillan con la luz del sol).

-Coro I y II

(El coro personifica ahora a la gente de esa urbe contemporánea)

(En cuanto amanece en la ciudad, la gente observa la nueva creación y al ver tan intensos y hermosos colores, los habitantes comienzan a sacar las semillas de los dos árboles y a adornar sus cuerpos decorándolos. Desde ese entonces, lucir caras y cuerpos pintados con rayas rojas y negras, es el símbolo de la comunión del ser humano y la naturaleza, así como de la fortaleza, la buena suerte y belleza de sus pobladores).

Fin

CAPÍTULO V

ANÁLISIS DE TÉCNICAS COMPOSITIVAS

5.1 TÉCNICAS COMPOSITIVAS UTILIZADAS EN LA OBRA

De manera fenomenológica revisaremos las técnicas y procedimientos compositivos, musicales y dramáticos usados en toda la obra, tomando en cuenta que son tres las fuentes de origen sonoro de la ópera: la fuente instrumental acústica, la vocal y la electroacústica.

5.2 Forma

La Ópera Ipiak y Súa está estructurada por:

Obertura, Parte I, Parte II, Parte III y Parte IV.

En el análisis de elementos formales de cada parte de la ópera, se verá de manera particular sus características.

5.3 Dramaturgia

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 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.

5.4 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.

5.5 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.

5.6 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.

5.7 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 en la parte III cuando usan fonemas de altura e intensidad aleatoria.

5.8 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.

5.9 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.

5.10 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.

5.11 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 múltiplos y variaciones, define melodía, armonía y ritmo.

Grados conjuntos simultáneos producen intencionalmente sonidos diferenciales o enmascaramientos⁴⁹. Uno de los objetivos de la composición es el desvanecimiento de la armonía de sonoridades familiares y reconocibles hacia clusters orquestales.

5.12 Orquestación

Ópera Ipiak y Súa

Orquestación

⁴⁹ “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).

Piccolo
Flauta
Oboe
Fagot
Trompeta en si bemol con sordina
Trombón
Timbales (5)
Platillos (entrechoque)
Platillo suspendido
Temple blocks (5)
Glockenspiel
Xilófono
Vibráfono
Marimba
Snare drums
Güiro
Bongós (h, l)
Congas (h, l)
Tom toms (5)
Gran Caja
Soprano I (Ipiak)
Soprano II (Súa)
Mezzosoprano (Venada)
Tenor I (Anfitrión de la fiesta del tabaco)
Tenor II (Kunamp)
Barítono I (Shamán)
Barítono II (Kujancham)
Barítono III (Nayap)
Coro I (soprano 1, contralto 1, tenor 1 y bajo 1)
Coro II (soprano 2, contralto 2, tenor 2 y bajo 2)
Violín (1 o 2)
Viola (1 o 2)

Violoncello (1 o 2)

Contrabajo (1 o 2)

Electroacústica (esquema fijo)

Este formato obedece a la necesidad de que cada instrumentista actúe como solista en ensamble.

Los instrumentos de la orquesta desempeñan roles diferentes a los establecidos por la orquestación clásica y romántica, el ritmo está a cargo de cualquier grupo instrumental, no sólo de la percusión. Todos los grupos instrumentales intercambian sus funciones, la percusión realiza funciones tímbricas y melódicas; las cuerdas asumen funciones rítmicas, armónicas y melódicas; los vientos de igual manera y lo propio ocurre con la electroacústica. En pocas circunstancias los sonidos son doblados y reforzados por familias, como lo ha difundido la orquestación clásica.

5.13 Aleatoriedad e improvisación

En muchos momentos se abre la obra a la improvisación como al final de la parte II, donde la percusión puede alargar su presentación si así lo decide el director. La aleatoriedad controlada, se da en las posibilidades de búsqueda de alturas por parte de los integrantes de los coros para llegar a producir clusters rítmicos; desde el compás 143 al 147 parte II encontramos este caso.

CAPÍTULO VI

ANÁLISIS DE ELEMENTOS FORMALES

6.1 OBERTURA

6.1.1 Textura

En la obertura cohabitan dos texturas, la orquestal que presenta motivos en un devenir polifónico y la electroacústica fija, que está construida sobre sonidos que se funden también en una polifonía. Juntas hacen una unidad acusmática, donde no interesa la procedencia de cada una.

6.1.2 Forma y significado

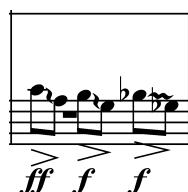
Una introducción electroacústica de 20 segundos -track 1-, inicia la obertura, luego se combina con la polifonía orquestal en una larga sección motívica y termina con una última sección electroacústica, dando estructura a una forma tripartita.

La primera sección inicia con sonidos que forman un pedal electrónico, la segunda sección contiene varios motivos argumentales de toda la obra, estos motivos tienen la función de reforzar y recordar la presencia de algunos personajes, escenas urbanas y de la naturaleza.

Los motivos instrumentales van ingresando a la escena sonora como personajes de la ópera.

El trombón inicia con 3 glissandos en intervalos de tercera a los 20 segundos de entrada de la electroacústica, éstos identifican la suerte de Ipiak Y Súa. La fórmula de glissandos, es imitada por el cello y el contrabajo, por las demás cuerdas y por el

xilófono.



En el compás 25, con el piccolo y la flauta comienza el descenso de una escala que es imitada por tres ocasiones, luego asciende y termina con variaciones rítmicas.

Piccolo y flauta:

Desde el compás 58 al 60 se presenta el motivo de Súa a cargo de la trompeta con sordina, basado en tres sonidos que inicialmente son intervalos de sexta menor y segunda mayor, luego esta figura tendrá reapariciones en toda la obra.

Trompeta en si bemol con sordina:

La larga melodía del Glockenspiel, entra con notas lentas y rítmicas que se transforman en una melodía iniciada por el xilófono, ésta se articula en semitonos hasta sumar seis alturas diferentes (múltiplo de tres). Compás 32 en adelante. Representa el ambiente de la naturaleza y la estancia tranquila de las protagonistas en la misma.

Fragmento. Glockenspiel y xilófono:

The musical score shows three staves. The top staff (Glockenspiel) begins with a rest, followed by a rhythmic pattern of eighth notes marked 'rímico' and 'mf'. This transitions into a melodic line of eighth notes marked 'cresc.' and 'f'. The middle staff (Xylophone) starts with a rhythmic pattern of eighth notes marked 'f'. The bottom staff is empty. The score concludes with a 'dolce cantabile' marking and a change in the top staff's notation.

6.1.3 Ritmo y melodía

En la obertura estos dos elementos dominan la forma, motivos melódicos se diferencian de los motivos rítmicos interpretados por instrumentos más bien melódicos. En el compás 34 y los siguientes podemos constatar este fenómeno.

6.1.4 Armonía

Las superposiciones de sonidos son exploratorias de nuevas armonías, no en un sentido expresionista, sino en concordancia con las estructuras de tres sonidos melódicos, buscando coincidir en octavas o quinceavas con alteraciones a excepción de la electroacústica.

6.1.5 Electroacústica

En la pista electroacústica, encontramos el mismo concepto de devenir polifónico, seguido de otro rítmico que representa lo urbano, lo contemporáneo desde los 2 minutos con 50 segundos.

6.1.6 Dinámica

La dinámica trabaja con un sentido tímbrico más que de intensidad.

6.2 PARTE I

La macroforma tiene tres partes, la primera es un diálogo orquesta-personajes: Ipiak, Súa y Shamán. La segunda parte marca su entrada con la actuación de los coros y electroacústica, precedida de una introducción a partir de un silencio en el compás 180. La tercera parte propone un ritmo especial que termina en una polirritmia entre éste y otro propuesto por la electroacústica. Estéticamente se unen ritmos de varias culturas, con una gran densidad sonora.

Microforma, la sección introductoria tiene los siguientes segmentos:

- Motivo de Súa en la trompeta.
- Un anticipo en la flauta del motivo trifónico de la primera pregunta de Súa.
- Glissandos en las cuerdas, ahora con intervalos de cuarta que recuerdan al trombón.
- Pizzicatos rítmicos en las cuerdas, dan la entrada a Súa, soprano II. Tres notas iniciales señalan el desarrollo de la melodía del personaje.

Súa:



Ipiak, soprano I, en su primera entrada realiza un motivo a partir de un grupo de tres notas a intervalo de semitonos. Un unísono en la flauta, el oboe y la marimba refuerzan el ingreso de la protagonista (compás 43 en adelante).

Ipiak:



Luego de un pasaje rítmico en las cuerdas que complementa el canto, la marimba propone uno de los pasajes más importantes de la obra desde el punto de vista dramático, la presencia del shamán. La idea de “mantra”⁵⁰ se produce con una secuencia larga de la percusión melódica.

Marimba:

El diálogo entre el Shamán, Ipiak y Súa, está acompañado por esta secuencia que hace de pedal.

Un motivo relevante es también el que asoma en la flauta en los compases 100 y 101, se lo va a encontrar cíclicamente en varias escenas de la ópera, significando lo dramático de la circunstancia de las dos hermanas en medio de la misteriosa naturaleza. Este motivo es reforzado con el piccolo en varias presentaciones:

Flauta:

⁵⁰ Mantra: repetición de palabras, frases o sonidos que se utilizan como oración para trascender a un estado sobrenatural o divino.



En el compás 129 el Shamán realiza su **aria**, también definida por tres alturas principales iniciales:



En la segunda sección, las cuerdas tejen una textura a modo de cluster. Cada sonido largo que ingresa incrementa la tensión causada por la proximidad de frecuencias que se suman sin pausa, mientras que los vientos realizan una textura melódica lírica, de una armonía intencionalmente tonal que se sustenta en un tema expresivo y semióticamente recordable en la flauta y el oboe.

Flauta y oboe:



El track 2 electroacústico desde el compás 194, desarrolla este tema hasta desvanecerlo en la tercera sección con una textura rítmica urbana.

El coro I fuera de escena canta un tema que proviene de la melodía lírica anterior y el coro II en escena, canta un tema nuevo, estos luego se polifonizan hasta llegar a

una armonía de clusters, que desemboca en una masa sonora rítmica en unión con la electroacústica y la percusión con la indicación expresiva de “*confuso*”. (compás 55...).

Coro I, CoroII y electroacústica track 2:

us - te - des tie - nen que ir.

To - dos he - mos i - do a la mon - ta - a us - te - des tie - nen que ir.

To - dos he - mos i - do a la mon - ta - a us - te - des tie - nen que ir.

To - dos he - mos i - do a la mon - ta - a us - te - des tie - nen que ir.

confuso

Va - mos a - mi - gas dan - cen con no - so - tros... Va - mos a - mi - gas dan - cen con no - so - tros...

mi - gas dan - cen dan - cen con no - so - tros... Va - mos a - mi - gas dan - cen con no - so - tros... Va - mos a - mi - gas dan - cen con no - so - tros...

55 Va - mos a - mi - gas dan - cen con no - so - tros... Va - mos a - mi - gas dan - cen con no - so - tros...

55 mi - gas dan - cen, dan - cen con no - so - tros... Va - mos a - mi - gas dan - cen dan - cen con no - so - tros... Va - mos a - mi - gas dan - cen dan - cen con no - so - tros...

La tercera sección comienza en el compás 44 de la parte coral, con una rítmica festiva de la percusión y de la electroacústica. Finaliza la Parte I a voluntad del director en una decisión aleatoria donde el track 2 termina junto con la orquesta, o continúa con una doble coda de solo de electroacústica.

6.3 PARTE II

Timbales y gran caja ambientan grandes sonidos, como un llamado de tundulí⁵¹ a Ipiak Y Súa; tres sonidos con acciaturas en el piccolo, también llaman a la nueva

⁵¹ Tundulí: Ver capítulo II de acercamiento etnomusicológico a la cultura shuar.

escena en la naturaleza selvática. Este motivo es recogido con melismas por Súa para iniciar misteriosamente la II parte:

Súa:



Ipiak responde con una melodía basada en tres sonidos a grado conjunto.

Ipiak:



Dialogan las protagonistas mientras se suman instrumentos a la orquesta, acompañándolas con recursos melódicos y rítmicos, conocidos y nuevos, para llegar a un ripieno en *ff* en el compás 33. Continúa, un segmento imitativo en toda la orquesta.

En la segunda sección, el glockenspiel es el solista que acompaña el sueño de las protagonistas, la tensión aumenta ahora con frulatos y trinos del piccolo y la flauta hasta entrar a un momento totalmente dramático con la presencia de los coros marcando un ritmo al unísono en grados conjuntos:

Coros I y II en posición opuesta en el escenario:

f *p* *f* *ff*
 To-dos sa-be-mos quie-nes son. To-dos sa-be-mos quie-nes son. Todos sa-be-mos quie-nes son. Todos sa-be-mos quie-nes son.
f *p* *f* *ff*
 To-dos sa-be-mos quie-nes son. To-dos sa-be-mos quie-nes son. Todos sa-be-mos quie-nes son. Todos sa-be-mos quie-nes son.
f *p* *f* *ff*
 To-dos sa-be-mos quie-nes son. To-dos sa-be-mos quie-nes son. Todos sa-be-mos quie-nes son. Todos sa-be-mos quie-nes son.
f *p* *f* *ff*
 To-dos sa-be-mos quie-nes son. To-dos sa-be-mos quie-nes son. Todos sa-be-mos quie-nes son. Todos sa-be-mos quie-nes son.
f *p* *f* *ff*
 To-dos sa-be-mos quie-nes son. To-dos sa-be-mos quie-nes son. Todos sa-be-mos quie-nes son. Todos sa-be-mos quie-nes son.
f *p* *f* *ff*
 To-dos sa-be-mos quie-nes son. To-dos sa-be-mos quie-nes son. Todos sa-be-mos quie-nes son. Todos sa-be-mos quie-nes son.
f *p* *f* *ff*
 To-dos sa-be-mos quie-nes son. To-dos sa-be-mos quie-nes son. Todos sa-be-mos quie-nes son. Todos sa-be-mos quie-nes son.

luego el coro I canta con vocales, ritmos parecidos (compás 83...).

Tercera sección: El track 3 electroacústico se integra en el compás 93, proponiendo un paisaje sonoro de rito, de sabiduría, de fiesta, por la celebración de la fiesta del tabaco. Uno a uno los miembros del coro invitan a Ipiak y Súa a la celebración.

El trío: Ipiak, Súa y anfitrión (tenor I) cantan sobre un pedal electroacústico (compás 132...):

TRIO: Anfitrión, Ipiak y Súa

f
 ¿Lo que bus-ca-mos tie-ne que ver a - ca-so
f
 ¿Có - mo en - con - trar lo-quee-stá en no so-tros?
dim.
 Lo quee-te-des bus-can es-tá en us-te - des, la na - tu - ra - le - za re - cla - ma su pre-sen - cia.

La cuarta sección desde el compás 162 musicaliza la fiesta con ritmos latinos, urbanos y nacionales⁵² en la electroacústica, en polirritmia con la percusión que sugiere un ambiente original con acentos propios. La aleatoriedad del final, decidirá el director: cerrar con la percusión después de la improvisación, o cerrar

⁵² Ritmos resultantes del mestizaje.

con la electroacústica sin el capítulo de la improvisación. En la partitura se especifica cada momento.

6.4

Parte III

Dentro de cada una de las tres secciones, elementos formales y texturales adquieren movimientos dinámicos y continuos de esta manera:

En la primera sección Kujancham uno de los personajes importantes de la obra inicia la parte III "*con picardía*" como consta en la indicación expresiva.

El snare drum con escobillas de metal en estilo jazzístico acompaña al vibráfono, que hace la melodía del personaje para luego interpretar al unísono el canto de seducción con Kujancham (barítono II). En el compás 28 Ipiak integra un dúo al unísono con el fagot acompañado rítmicamente por los temple blocks. Es decir, cada personaje se mueve independientemente pero se juntan en una polifonía de dos bloques sonoros, el de cada personaje.

Fagot, temple block, vibráfono, snare drum, Ipiak, Kujancham:

Nos - gus - ta - ri - a mu - cho sa - ber có - mo lle - gar al lu - gar don-de
 Pri-mero de - be - mos pa-sar _____ por mi ca-sa pa-ra lle - var al - gu - nos a-mu - le-tos

La segunda sección proporciona quizá el segmento de mayor actividad tímbrica de la obra: percusión sobre los agujeros de la flauta, sonidos más agudos y más graves posibles del fagot.

Piccolo, flauta y fagot:

Ipiak y Súa entran en el bosque y escuchan siseos, murmullos, ruidos y gritos.

Además:

las cuerdas hacen pizzicato Bartok,

las voces pronuncian sílabas desconocidas para el castellano: ch, ul,kr... en cualquier dinámica y altura,

los vientos hacen adornos barrocos de tres notas en imitación, para convocar la presencia de la naturaleza y de sus animales,

la electroacústica track 4 se une en el compás 88 con sonidos parecidos a los de las sílabas, manipulados electrónicamente,

aleatoriedad controlada nuevamente se presentan en las voces,

los animales personificados por los miembros del coro, dialogan entre sí, con las sílabas y fonemas propuestos,

los arcos frotran las cuerdas tras del puente como lija.

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.

La electroacústica, track 5, entra nuevamente en el compás 220, se une con las sílabas extrañas de las voces, y con una cita a modo de variación, del tema de la obertura de Guillermo Tell de Rossini en los vientos, hasta la despedida de Ipiak y Súa en una escena de mucho humor.

Piccolo, flauta, oboe, fagot, trompeta en si bemol, trombón:

6.5

Parte IV

La marimba con un motivo de tres notas, más el track 6 electroacústico, introducen la parte IV. Aumenta la polifonía con la entrada de la melodía de Ipiak basada en tres sonidos, aumenta aún más la densidad polifónica con el ingreso de Súa, la flauta, kunamp (tenor II), Nayap (barítono III), Kujanham (barítono II) y más instrumentos.

El Pizzicato en las cuerdas en el compás 115 rompe la linealidad.

Dos acordes rítmicos con glissando de toda la orquesta, y un unísono de Ipiak y Súa anticipan la **segunda sección** de gran dramatismo con coros y orquesta.

Un responso continuo entre el tema final de las solistas y los coros, lleva a la ópera al momento de mayor tensión musical y dramática; es el momento de la

metamorfosis de Ipiak y Súa en árboles. Concluye con una masa sonora de las cuerdas que hace de nota pedal, siempre transformándose interiormente por grado conjunto.

Responso: Ipiak, Súa, coros y cuerdas.

comienza la metamorfosis

de be-mos re - gre - sar

Aho - ra... Va - mos

comienza la metamorfosis

De-be-mos re - gre - sar, a

De-be-mos re - gre - sar, e

De-be-mos re - gre - sar, i

De-be-mos re - gre - sar, o

De-be-mos re - gre - sar, u

De-be-mos re - gre - sar, i

De-be-mos re - gre - sar, e

De-be-mos re - gre - sar, a

La última sección (tercera) se basa en una línea electroacústica sola. Esta mezcla de ritmos y timbres electrónicos, finaliza la obra acompañando a la gente de la ciudad a pintar su cuerpo con el color de las semillas de los árboles.

CONCLUSIÓN

Ardua tarea ha representado componer una ópera que tenga coherencia y unidad. Sobretudo cuando los elementos conductores y herramientas de trabajo musical contemporáneos son tan abundantes.

La combinación legítima de lenguajes y estéticas ha permitido cumplir con los objetivos planteados inicialmente para el desarrollo de la obra:

Objetivo General

- Componer la Ópera contemporánea IpiaK y Súa para aportar al desarrollo del patrimonio escénico-musical ecuatoriano.

Objetivos Específicos

- Elaborar el libreto y la dramaturgia operística específica para esta obra.
- Proponer técnicas de composición y nuevas sonoridades a los grupos: orquestal, vocal y electroacústico.
- Relacionar la cultura Shuar con la composición operística contemporánea propuesta, a través de la recreación artística de su mitología, cosmovisión y paisaje sonoro.

Encuentros con muchas personas, lecturas, audiciones musicales de varios estilos, visitas a la etnia shuar de Gualaquiza y más circunstancias, han favorecido la motivación artística permanente para componer una obra de gran formato como es el operístico.

Al terminar este trabajo de investigación y de compromiso con la composición musical, podemos confirmar la hipótesis de investigación:

Hipótesis

La composición de la Ópera Contemporánea Ipiak y Súa con la creación de nuevos elementos sonoros y estéticos basados en la cosmovisión de la cultura shuar, aporta al desarrollo patrimonial escénico musical ecuatoriano.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, Samuel. *El estudio de la orquestación*. Ed. Books Idea. Barcelona. 2008.
- Alonso, Silvia. *Música Literatura y Semiosis*. Ed. Madrid. 2001.
- Attali, Jacques. *Historias del tiempo*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México 2004.
- Audio de referencia: Música Etnográfica del Ecuador. Organización de Estados Americanos, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, Instituto Otavaleño de Antropología.
- Barrueco, Domingo. *“Mitos y leyendas shuar”*. ED. Mundo Shuar 1985.
- Basso, Ellen- Sherzer, Joel. *Las culturas nativas latinoamericanas a través de su discurso*. Ed. Abya-yala. Quito. 1990.
- Baudrillard, Jean. *El paroxista indiferente*. Ed. Anagrama. Barcelona 1998
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Ed. Siglo XXI. Méjico. 2004.
- Biblioteca básica del pensamiento ecuatoriano. *Pensamiento estético ecuatoriano*. Banco Central del Ecuador. Quito 1986.
- Cámara de Landa, Enrique. *Etnomusicología*. Ed. Colección Música Hispana, Madrid, 2004
- Cieza de León, Pedro. *Crónica del Perú El Señorío de los Incas*. Ed. Biblioteca Ayacucho. Venezuela 2005.

- Cruces, Francisco. (Coord.). *Las culturas Musicales*. Ed. Trotta. Madrid. 200
- Chumpi Kayap, María Magdalena. *Los Anent. Expresión Religiosa y Familiar de los Shuar*. Ed. Abya Yala, Quito - Ecuador, 1985.
- Da Silva, Tomaz Tadeu (org). *Identidade e diferente*. Editora Vozes. Petrópolis. 2004.
- De Peretti della Rocca, Cristina. *Jaques Derrida, texto y deconstrucción*. Ed. del Hombre. España. 1989.
- De Toro, A. *El debate de la poscolonialidad en Latinoamérica*. Ed. Vervuert. Madrid 1999.
- Derrida, Jaques. *Como no hablar y otros textos*. Ed. Proyecto A. Barcelona. 1997.
- Fabri, Paolo. *El Giro Semiótico*. Ed. Gedisa, S.A. Barcelona. 1999
- Franco, Juan Carlos. Autor compilador. *Sonidos Milenarios* (la música de los Secoyas, A'I, Huaorani, Kichuas del Pastaza y Afroesmeraldeños. Ed. Imprefepp. Quito. 2005.
- Friedman, Janathan. *Identidad cultural y proceso global*. Ed. Amorrortu. Buenos Aires 2001.
- Gal Hans, *El mundo del músico cartas de grandes compositores*. Siglo veintiuno editores. Primera edición en español, México 1983.
- García Canclini, *Noticias recientes sobre la hibridación* (en línea): <http://www.pacc.ufrj.br/artelatina/nestor.html>

- Guerrero Gutiérrez, Pablo. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, tomos I y II. Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica. Quito 2002.
- Harner Michel, J. Shaur: *Pueblo de las Cascadas Sagradas*, Ed. "Mundo Shuar", Quito – Ecuador, 1978.
- Herdon, M. y Mac Leod, N. *Music as Culture*. Ed. Norrwood, 1981
- Karsten, Rafael. *La Vida y la Cultura de los Shuar*. Tomo II. Ed. Abya - Yala, Quito – Ecuador, 1989.
- Landivar, Tamara. Investigación monográfica: *Mito y Rito de una tradición perdida*. 1999. (No editado).
- La Ópera. *Enciclopedia del Arte Lírico*. Ed. Aguilar. Madrid. 1981.
- *Los Clásicos de la ópera 400 años (Monteverdi, Orfeo)*. Ed. Prisa Innova. Madrid 2007 Striggio.
- Martí, J. *Más allá del arte, la música como generadora de realidades sociales*. Ed. Deriva. Santt Cugat del Vallès. 2000.
- Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*. Ed. Fondo de Cultura Económica . México. 2006.
- Michel Randel, Don. *Diccionario Harvard de Música*. Ed. Diana. México. 1984.
- Mila Massimo, *Historia de la Música*. Ed. Bruguera, S. A. Barcelona 1981.
- Moles, Abraham A. *La Imagen. Comunicación funcional*. Ed. Trillos. 1991
- Moreno, Segundo Luís. *La Música en el Ecuador*. Ed. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito 1996.

- Morin, Edgar. *“Con Edgar Morin, por un pensamiento complejo Implicaciones interdisciplinarias”*. Ed Akal, S.A. Madrid. 2005.
- *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. *Fragmentos de una enseñanza desconocida*. Editorial ghanesa, Venezuela 1995.
- Pazos Barrera Pazos Julio, coordinador. *Historia de las literaturas en el Ecuador (1895-1925)*, Corporación Editora Nacional Volumen IV. Quito-Ecuador.
- *Pensamiento indigenista del Ecuador*. Banco Central del Ecuador. Corporación editora nacional. Quito 1988
- *Revista del patrimonio Cultural del Ecuador*. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural No. 1. Quito. 2009.
- Reynoso, Carlos. *Antropología de la Música de los géneros tribales a la globalización*. Ed. Sb. Buenos Aires. 2007.
- Rueda, Marco Vinicio. *“Setenta Mitos Shuar”*. Ed. Abya-Yala .1987.
- *Teoría del arte en el Ecuador*. Banco Central del Ecuador. Corporación Editora Nacional. Quito. 1987.

- *Tsantsa. Mito, ritual y tradición*. Ed. Banco Central del Ecuador. (no consta año).
- Woodside, Julián. *La historicidad del paisaje sonoro y la música popular*. Revista transcultural de música # 12. 2008.<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=LS40vcSDXz&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_menu=uNUqFVGzT1
- <http://www.eumus.edu.uy/docentes/maggiolo/acuapu/enm.html>

PARTITURA DE LA COMPOSICIÓN DE LA ÓPERA IPIAK Y SÚA

CONVENCIONES

Los signos adicionales que utiliza la partitura para la consecución de timbres o efectos sonoros cualquiera, están generalmente indicados en el transcurso de la obra escrita. Es ventajoso leer los capítulos V y VI de análisis fenomenológico de la ópera, en comparación con la partitura.

Algunas particularidades son:

- La aleatoriedad controlada de la obra está a cargo de cantantes, instrumentistas y sobretodo del Director de Orquesta. (ver partitura)
- Flauta: Percutir sobre los agujeros sin soplar, solo con los dedos



- Fagot: Nota más baja posible , nota más alta posible



- Pzzicato Bartok: Jalar la cuerda y soltarla

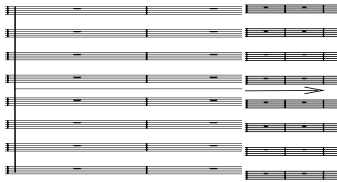


- Electroacústica:



puede modificar su dinámica según la intensidad de las texturas acústicas. El intérprete debe formar parte de la orquesta.

- Coro I, Coro II. Parte III: Realizar los efectos vocales con las y fonemas dados hasta donde indica la flecha.



- Percusión y cuerdas cantan “a” glissando junto con el sonido de su instrumento. Parte IV, compás 142.



a a

- fr: frulato. Soplar con vibración de la lengua sobre la flauta, más la altura.

ANEXO

Disco Compacto de audio:

El registro de audio es solo un acercamiento a la música escrita, ya que está trabajado en Finale, que es un programa de edición de partituras y no de sonido. Además los instrumentos y las voces tienen efectos que el programa no lo puede realizar.

Los tracks electroacústicos tienen el sonido definitivo.

A modo de muestra didáctica, está grabada una mezcla de estas dos fuentes sonoras de cada parte de la ópera. (Escuchar con discreción).

La partitura está grabada en PDF para proporcionar una mejor lectura.

