

EL PODER DEL SONIDO EN LOS RITOS CHAMANICOS ENTRE LOS RUNAS DE LA AMAZONIA ECUATORIANA

William Belzner.

INTRODUCCION

Debajo de las diversas expresiones musicales de todas las culturas del mundo, se puede encontrar invariablemente un conjunto complejo de conceptos que regula o forja todo tipo de comportamiento musical. En las florestas tropicales de América del Sur, como en muchas otras partes del mundo, esta estructura epistemológica tiene como su foco organizante el dominio del sonido entero, no solamente el sonido "musical". En este artículo, examinaré las relaciones entre las clases del sonido organizado y las funciones del sonido dentro de la extremadamente rica vida simbólica de una cultura indígena, los Quichua-hablante Runa de la Amazonía Ecuatoriana.

Enfocaré el análisis de estas relaciones a través de un rito chamánico de curación, grabado en la región del Río Napo del Oriente Ecuatoriano, utilizan-

do además, datos derivados de trabajos de campo durante el verano de 1978 (1).

Primero, presentaré una revisión de la conceptualización y comportamiento "musical" de los Runa, derivado de estos datos las clases más importantes del sonido humanamente organizado (2), y construiré un modelo de las relaciones entre estas clases. Después, discutiré las funciones más importantes de cada una de estas clases, concluyendo sugerencias de cómo estas clases y funciones pueden ser comparadas y contrastadas.

Los Runa del Oriente Ecuatoriano habitan grandes regiones de las provincias de Napo y Pastaza. Como todas las culturas indígenas que viven en esta inmensa área, los Runa utilizan una forma de "swidden horticulture" rotativo, suplementado por cazar, pescar, recolección de recursos animales y plantas del bosque y de los ríos, y cada vez más, la crianza de ganado. Su cultura ha sido descrita detalladamente por Whitten (3), en el caso de los Pastaza-Runa, y Oberem (4), de los Napo-Runa.

El sonido humanamente organizado se observa en la cultura Runa en contextos múltiples. Se puede escuchar cantos y obras en varios instrumentos en contextos ritualmente organizados y en escenarios aparentemente privados. Tales ejecuciones pueden ocurrir espe-

cialmente dentro de la casa, en los caminos selváticos, dentro de la chacra familiar, o en los alrededores de las casas durante cualquier asamblea social de cualquier propósito. Temporalmente, se puede escuchar ejecuciones en cualquier momento, desde las horas tranquilas, después de levantarse, antes de la madrugada, en las horas después de la puesta del sol poco antes de acostarse, hasta mediodía y aún después de medianoche, especialmente durante los ritos chamánicos.

Los términos en Quichua utilizados para referir a los tipos del sonido organizado en esta gran diversidad de contextos espaciales y temporales dan los primeros indicios de cómo organizar este laberinto de comportamiento "musical". Uno, de un grupo pequeño de términos, es utilizado por los Runa para describir el tipo del hecho "musical" que ocurre en cualquier contexto. Estos términos no siempre refieren a categorías explícitas y limitadas. Muy a menudo, los términos tratan de categorías de contexto o función emotiva, sin límites conceptuales precisos.

Se debe notar aquí que el marcaimiento *ex post facto* de un contexto, en el cual el sonido organizado ha ocurrido, varía de informante a informante según un número de parámetros sociales e individuales, incluyendo edad y experiencia, género, auto-atribución étnica (5), relación al músico y posición

dentro del contexto de ejecución. Mi trabajo de estos términos, necesariamente, tiene que encubrir factores que pueden ser demostrados como importantes en un análisis de ejecución "musical;" en contraste a la competencia "musical" y este es el foco medular de este trabajo.

LAS CLASES DEL SONIDO ORGANIZADO

El tipo de sonido organizado más similar a nuestra "música" y la clase más grande del sonido organizado (conceptual y lingüísticamente, tal como empíricamente) tiene que ser lo que se llama comúnmente "canto". Esta clase incluye cantos festivos de una calidad estrictamente secular, unidades cantadas para atraer el apoyo de espíritus protectores cuando cazan (los hombres) o cultivan la chacra (las mujeres), o existen unidades cantadas, o mejor entonadas, dentro de la casa en retiro y piezas entonadas durante la mayoría de los ritos caléndricos y del ciclo vital, algunos cantos chamánicos de curación y algunas ejecuciones en instrumentos (o partes de ejecuciones) como: flautas, pitos, violín y arco musical; éstos sólo cuando la obra es conocida al ser derivada de un canto con texto u ocurrido dentro de contextos estrictamente secular.

Cuando se refiere a la mayoría de ejecuciones vocales, mis informantes

varones y bilingües en Quichua y Castellano les llamaron en Quichua, *cantak*, derivado de la palabra castellana "cantar", pero con frecuencia había una discusión entre los que estaban presentes; existió discrepancia sobre si el canto era *wakay* o *cantak* (6). *Wakana*, "llorar", "cantar", "llorar ritualmente" (por la muerte de alguien), es el término utilizado con más frecuencia por las mujeres para caracterizar sus ejecuciones vocales. La preferencia de términos parece ser vinculada en un número de factores: el tema del canto mismo, por ejemplo: si se trata de asuntos "blancos"; el género y edad del músico, mi presencia como Castellano-hablante extranjero y el contexto de la ejecución del canto, los cantos fueron cantados a mi solicitud, afuera de cualquier contexto cultural normal. Esta ambivalencia sugeriría que la relativamente reciente revelación y involucramiento en el mundo "blanco" han creado contextos no cubiertos por el léxico tradicional de los Runa, creando una sobrecarga lexicológica, necesitando la utilización de términos derivados del Castellano, para integrar conceptos y contextos que no forman parte de la cultura tradicional de los Runa, dando lugar a préstamos dialectales.

La misma ambigüedad existe cuando discutimos ejecuciones instrumentales en las flautas, arco musical y violín. El término utilizado para indicar "tocar un instrumento" es *tukuna*, derivado

del Castellano, "tocar". Con frecuencia, sin embargo, mis informantes vacilarían entre *tukana* y *tukuna*; el último es un verbo Quichua que se puede traducir "hacerse", "convertirse en", "transformarse". Este hecho fue explicado generalmente, por decir ejecuciones instrumentales, como derivados de cantos que corresponden a *tukuna*, es decir, transformaciones de cantos por medio de un instrumento.

Una sub-clase importante de "cantos", especialmente vinculada con la designación *wakana*, son los que podemos llamar "cantos de amor", o quizás mejor, "cantos para enamorarse". Muchas veces, las mujeres entonan cantos para causar tristeza, *llaquichina*, por su marido o hijo cuando éste está lejos de la casa o cuando hay problemas domésticos en las relaciones entre la pareja. Sintiendo esta tristeza mandada por medio del canto, *llaquirina*, el marido quiere regresar pronto a la casa o desea mejorar las relaciones con su mujer.

La ejecución de la flauta, pitos, violines y arco musical se realiza cuando el hecho está inmerso en los contextos sagrados públicos y privados y con frecuencia no son llamados "cantos", y por eso, forman una clase separada que nombraré simplemente "no canto" para dar contraste a la clase anterior. Estas ejecuciones generalmente implican contacto con o manipulación de fuerzas sobrenaturales. Ejecuciones

de este tipo ocurren con más frecuencia durante ritos chamánicos de curación o embrujería, durante los cuales estos instrumentos pueden ejecutar tales "cantos" como "no-cantos" (incluyendo "no-musicales") modelos del sonido, en combinación con "cantilaciones de cantos" y "no-musicales" cantadas o recitadas por el chamán. No hay nombre propio en Quichua para esta clase del sonido organizado, pero al preguntar, a algunos de los informantes me dijeron que estas ejecuciones durante este tipo de rito son *tukui*, "todo". El sentido aquí, en vez de ser una atribución de clase, parece referir al acercamiento o la presencia de todos los espíritus, poderes y fuerzas utilizados por el chamán en el rito de curación. El atrae estas fuerzas supraterráneas por medio de ejecuciones vocales instrumentales, bajo la influencia de la ayahuasca, llamadas *takiy*. El verbo *takina* no tiene una glosa directa en Castellano, pero parece transmitir la idea de "llamar a los espíritus".

Acompañando estas clases del sonido cuando el chamán se alterna regularmente entre "canto" y "no-canto" dentro del rito de curación ocurren una variedad de fenómenos "no-musicales" como el sacudir las hojas de palmas, ruidos fuertes de chupar, vomitar, lloros, gruñidos, el sonido de sonajeros, y tocando el tamboril. Estos sonidos son o directamente imitados o evocativos de sonidos no humanos como las llamadas de los pájaros, el zumbido de las abejas,

los aullidos de los monos, el croar de las ranas, el ruido del viento, trueno, y las cascadas. Estos sonidos, también, son designados *takiy*.

La clase del lenguaje ceremonial o ritual es más difícil caracterizar. Esta tiene diseño rítmico definido y un contorno tonal diferente del habla normal y similar al contorno melódico común de "cantos". Su forma es más distinta con los Shuar y Achuar (las varias formas de *martin* o *chicham* en el disco de Michael Harner dan ejemplos fácilmente accesibles (7), pero se puede observarlo también con los Runa, especialmente en contextos chamánicos. Esta forma se utiliza en situaciones simbólicamente referente a potenciales tensionales interpersonales o intergrupales, o interacción potencialmente cargado emotivamente, con la meta de ligar simbólicamente al chamán y al paciente en su mundo socialmente unido. Esta forma raramente tiene nombre específico, aunque se contrasta con el habla *nina*, por llamarla *villana*, "contar", "recitar". Ocasionalmente, estas ejecuciones fueron denominados *yapa villay*, es decir, "contar algo extra" o "recitar fuertemente".

Estas son las clases mayores del sonido humanamente organizado que he tenido que estudiar, analizar y estructurar. Quizás, sería instructivo arreglar estas clases en un continuum multifactorial para ganar un sentido mejor

de como funcionan en la conceptualización de los Runa. Aquí, daría énfasis al hecho que este esquema es, en su mayoría, heurístico, sin pretensión de ser una representación "emic" completa de la clasificación del sonido de los Runa. Estas categorías del sonido no son exclusivas, y más de una clase del sonido organizado muy a menudo ocurre simultáneamente. Referente ahora a la Figura 1, delinearé las funciones de cada una de las clases.

LAS FUNCIONES DEL SONIDO ORGANIZADO

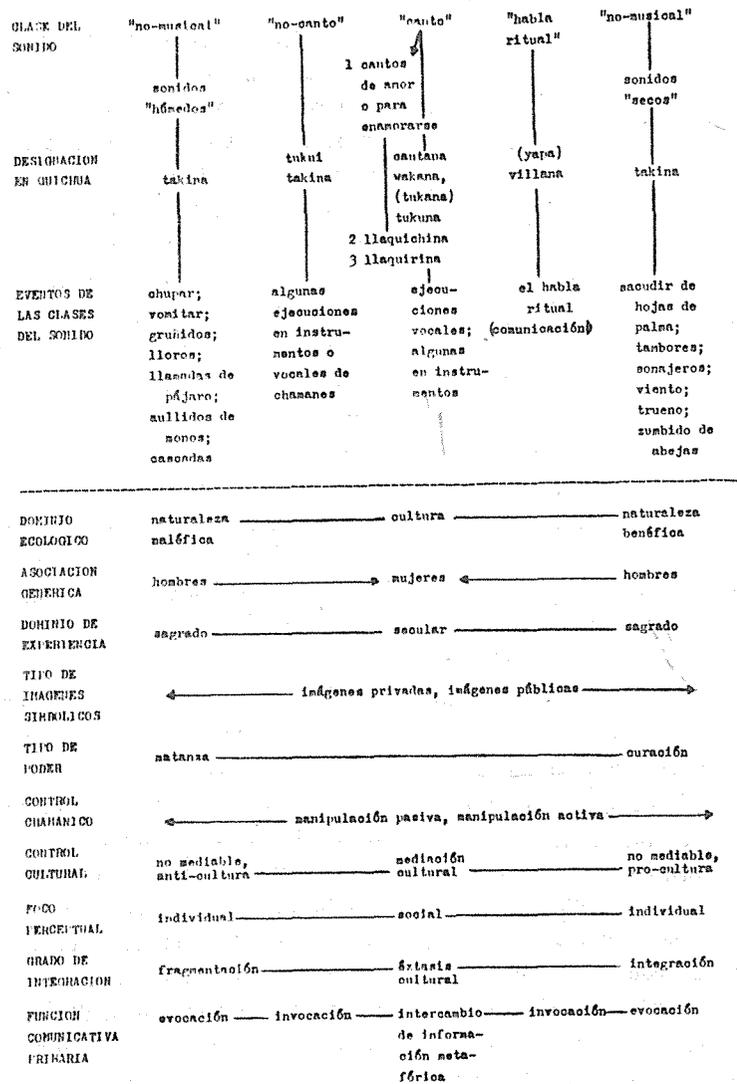
Empezando al centro del continuum, encontramos "canto". "Canto", para los Runa, es la forma más secular de la manipulación del sonido disponible a ellos. Lo es, de todas las clases del sonido, la más completamente fundada en el dominio socio-cultural. Usualmente, ésta exposición temática de la manipulación de elementos culturales son con propósito específicamente culturales. Como el habla (la comunicación) ésta es una clase de fenómeno meta-perceptual y derivativo, un sistema muy formalizado y significativo de evocación y comunicación. En contraste al habla común, sin embargo, obtiene sus calidades formales por la separación de detalles individuales del contexto perceptual primario suyo, y manipula éstos según las reglas de combinación derivadas de la estética fundamental. En contraste, el habla común,

los métodos de intercambio de información de "cantos" no son principalmente lineales, sino elípticos o metafóricos.

Trasladándonos por el continuum a la izquierda, notaría otra vez que ejecuciones instrumentales en el violín, arco musical, flautas, y pitos en contextos, como los discutidos aquí, muy a menudo no son "cantos". Estos sonidos son utilizados por el chamán para invocar elementos sagrados de la cosmogonía viva -espíritus asistentes- para ayudarle en su búsqueda para las causas que todavía pueden ser manipulados por medios establecidos y aprobados por la propia cultura. Aquí, también las características formales del sonido empiezan a desaparecer, con tales sonidos siendo predominantemente segmentos melódicos fragmentados y con pocas calidades rítmicas.

El elemento del sonido opuesto (en el continuum) llamado "no-canto" es el habla ritual. El habla ritual es una forma elevada del habla común, con metas similares. En el contexto chamánico, el habla ritual con su predominante base rítmica sirve para juntar en el pensamiento del enfermo, su relación social con el universo conocido y postulado. Puesto que las enfermedades con frecuencia son creídas de ser causadas por la desintegración de lazos sociales y ambientales, el chamán simbólicamente junta los hilos desatados, guiando al en-

FIGURA 1



fermo a un sentimiento correcto de ubicación e identificación cultural. Para realizar esto, él cita la trascendencia de medios culturales sobre la realidad diaria. El demuestra cómo medios culturales seculares, activamente manipulan la fragmentación potencialmente peligrosa inherente en las fuerzas naturales. El demuestra directamente que la base del poder curativo yace en el control dinámico de los símbolos sagrados. El patrón rítmico del habla ritual provee refuerzos evocativos de la dominación de la forma sobre el azar en el dominio de la cultura.

Trasladándonos otra vez al brazo izquierdo del continuum, llegamos a los sonidos que no tienen ninguna connotación de "canto" (en el contraste al "no-canto" que puede ser visto como una transformación simbólica -en este caso- oposición de "canto"). Estos sonidos derivan sus asociaciones de los elementos percibidos como ligados directamente, sin mediación cultural, a la naturaleza. Muchos de estos sonidos son onomatopéyicos y tienen referencia primaria a los espíritus vistos como solamente controlables pasivamente por los medios culturales. Sus poderes inherentes son los de matar y hechizar. Es aquí que parece existir una distinción entre los sonidos "húmedos" y "secos" (como abstraído del análisis de "mythemes" y símbolos sacados de las invocaciones chamánicas), con los sonidos "húmedos" (los de la izquierda extrema del

continuum) siendo los más potentes y menos manipulables. Cuando en contacto con algunos espíritus poderosos, el chamán se hace espíritu, en lugar de mantener una existencia separada y controlada. Tales sonidos evocan estos poderes. El enfermo y ayudantes (los que no son chamanes en sí mismos, o no entrenados de otro modo a percibir estas visiones) pueden sentir este poder pero no pueden participar en él. El chamán es aquí totalmente separado de los modos de percepción e interacción socialmente conocidos.

En oposición a esta clase (mirando ahora a la derecha extrema del continuum), el sonido de tambores, sonajeros, el sacudir de hojas de palma y otros sonidos "secos" representan la colocación de elementos naturales dentro del dominio del control cultural. Estos sonidos sirven en esta función en contextos chamánicos y públicos-seculares. Tales sonidos proveen una base "natural" (es decir, derivado ecológicamente) por el perseguimiento de metas de comportamientos que son específicamente culturales, incrementando la eficacia de estos comportamientos para mostrar (por lo menos implícitamente) que son consistentes con las leyes del mundo natural, o como personas correctamente obran según la "ley" cósmica.

En este rito de curación, en sumario, el sonido está utilizado por el chamán para cumplir varios propósitos:

para dar un medio de comunicación entre el hombre y la naturaleza; para evocar una vista correcta y culturalmente aprobada de tal comunicación; para invocar a los poderes de la naturaleza para el uso del chamán; y para servir como un medio de intercambio directo de información entre los participantes humanos durante el evento de curación. El chamán utiliza todas las varias clases del sonido para forjar una vista particularmente poderosa y coherente del universo cultural, mítico y natural que le da al paciente la creencia en la eficacia de su sitio dentro del cosmos y biosfera. Al fin, las varias clases del sonido son utilizadas diferencialmente para

guiar al paciente por medio de varias vistas de la estructura de su universo socio-cultural. El está dirigido a ver la eficacia de símbolos culturalmente aprobados y su poder trascendente en la manipulación (de varios tipos) de los poderes no-culturales que motivan el universo percibido y simbolizado. La dirección del chamán, utilizando estas clases de sonido organizado como un medio poderoso, e indispensable, puede guiar al paciente, de hecho, a una reinterpretación fundamental de sus modelos de comportamiento que pueden terminar en una integración aumentada del "Yo" dentro de todas las partes del universo social y simbólico.

NOTAS:

- (1) Quiero reconocer mis sinceras gracias al Dr. Norman Whitten por su ayuda en aclarar algunos puntos importantes. La grabación de este rito de curación está difundida en un disco, *Soul Vine Shaman*, ...
- (2) Utilizo esta frase inconveniente de John Blacking (*How Musical is Man?*) en vez de "música" para evitar las implicaciones conceptuales llevadas por el término "música" en las culturas Occidentales. En la cultura Runa, como en la mayoría de las culturas no Occidentales del mundo, no existe una categoría del sonido organizado que conforme al mismo conjunto epistemológico del concepto de la música.
- (3) Cfr. *Sacha Runa*, University of Illinois Press, Urbana, 1976.
- (4) Cfr. *Los Quijos*, Pendoneros, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo, 1980.
- (5) La presencia del bilingüismo y biculturalismo entre los Runa, especialmente los de la Provincia de Pastaza, es bien

conocida. La auto-atribución étnica en el contexto de interacción.

- (6) Los fonemas y sufijos -y, -k, y -na son mecanismos en la Lengua Quichua para hacer sustantivos de verbos. Sólo para simplificar el tema en esta obra, usualmente utilizo la forma -na que significa, más o menos, "algo adecuado por" (hacer una acción).
- (7) *The Music of the Jivaro of Ecuador*, Ethnic Folkways, New York, 1973.